



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE
FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

DOTTORATO DI RICERCA IN FILOLOGIA GRECA E LATINA

XXI CICLO

SETTORE DISCIPLINARE DI APPARTENENZA L-FIL-LET/04

**PENTEО E I MOTIVI DIONISIACI NELLE *METAMORFOSI*:
PARADIGMI TRAGICI E RIELABORAZIONE OVIDIANA**

DOCENTE TUTOR

PROF.SSA RITA DEGL'INNOCENTI PIERINI

CANDIDATO

EVA TOSI

COORDINATORE DEL DOTTORATO

PROF.SSA RITA DEGL'INNOCENTI PIERINI

Alla mia famiglia

INDICE

Introduzione	p. 1
 Cap. I: Modelli tragici e originalità compositiva di Ovidio nella vicenda mitica di Penteo	
I. Premessa	» 6
II. Il problema delle fonti dell'episodio di Penteo	» 10
II.1. Le <i>Baccanti</i> di Euripide e il <i>Pentheus</i> di Pacuvio	» 10
II.2. Il collegamento tra la storia di Penteo e quella dei pirati: un'innovazione ovidiana?	» 19
III. Penteo e l'indovino Tiresia: ripresa e variazione di un <i>topos</i> tragico	» 22
IV. La simbologia della luce / tenebra e il motivo del "vedere"	» 30
V. La morte di Penteo	» 38
 Cap. II: Penteo, tiranno empio e furioso	
I. <i>Contemptor superum Pentheus</i>	» 48
II. L'ira	» 61
III. Ovidio <i>met.</i> 3, 564-571	» 69
III.1. La <i>rabies</i> di Penteo: allusione implicita alla furia dell'animale ribelle	» 69
III.2. La similitudine con un fiume impetuoso: ipotesi di confronto con Nevio 39 R ³	» 79
 Cap. III: Lo <i>sparagmós</i> dionisiaco di Penteo: riflessioni sull'intratestualità ovidiana	
I. <i>Prima uiolauit mater</i> : la centralità del ruolo di Agave nella scena del dilaniamento	» 89
II. Elementi dionisiaci nei miti di Atamante ed Ino, di Procne e Filomela e nella vicenda della morte di Orfeo	» 96
II.1. La terribile caccia di Atamante	» 96
II.2. Ino <i>concita mater</i>	» 109
II.3. Procne-baccante e lo <i>sparagmós</i> di Itis	» 120
II.4. Il <i>furor</i> delle Ciconi-baccanti e la morte di Orfeo	» 137
 Cap. IV: Alcuni <i>topoi</i> dionisiaci in Ovidio: il confronto con la tradizione tragica	
I. Premessa	» 148
II. Il modulo tragico della cattura del dio e della derisione per il suo aspetto femminile	» 153
III. Il gioco delle apparenze illusorie: Dioniso <i>praesens</i>	» 165
IV. I motivi dello scuotimento e dell'incendio della casa: la sconvolgente epifania di Dioniso	» 175

V. La partecipazione indistinta di uomini e donne ai riti bacchici (<i>met.</i> 3, 528 ss.): un confronto con Eur. <i>Bacch.</i> 35 ss. e con il fr. 235-236 R ³ . delle <i>Bacchae</i> di Accio	p. 186
Cap. V: Il discorso di Penteo (<i>met.</i> 3, 531-561): attualizzazione e romanizza- zione di motivi dionisiaci	
I. Premessa	» 203
II. L'eco degli scandali che portarono alla repressione dei Baccanali nel 186	» 204
III. Le dure accuse mosse da Penteo contro i seguaci della religione bacchica	» 215
III.1. Musica	» 215
III.2. Magia	» 221
III.3. Effeminatezza	» 226
IV. La vana retorica di Penteo e il trionfo di Bacco	» 238
Conclusioni	» 249
Riferimenti bibliografici	» 257

Un sentito e particolare ringraziamento va alla Prof.ssa Rita Degl'Innocenti Pierini, che ha seguito con grande cura e costante disponibilità l'elaborazione di questo lavoro, fornendomi importanti indicazioni e consigli.

Ringrazio, inoltre, il Prof. Alessandro Barchiesi e la Prof.ssa Laura Bocciolini Palagi per avermi permesso di visionare i propri rispettivi lavori, il commento ai libri III e IV delle Metamorfosi di Ovidio, di cui Barchiesi è autore assieme a Gianpiero Rosati, e il saggio della studiosa sui motivi dionisiaci nel VII libro dell'Eneide, ancora prima della loro pubblicazione. Desidero ringraziare, infine, la Prof.ssa Rossana Mugellesi, per avermi incoraggiata e stimolata allo studio di tematiche connesse al dionisismo, e gli amici dottorandi del Dipartimento di Scienze dell'Antichità dell'Università di Firenze.

INTRODUZIONE

Uno degli aspetti, riguardanti la composizione delle *Metamorfosi*, che ha da sempre attirato l'attenzione della critica, costituendo l'oggetto di vivaci dibattiti, è quello relativo alla natura e al genere dell'opera¹. La difficoltà di pervenire ad una definizione precisa, che riassume la complessità del continuo e consapevole lavoro di sperimentazione operato dal poeta², testimonia la novità del progetto ovidiano³, contraddistinto dalla coesistenza di componenti e tendenze letterarie diverse⁴. L'idea di realizzare un'opera che cantasse, in forma di narrazione continua, dalle origini del mondo sino alla realtà augustea, miti e leggende diverse incentrate sul tema della metamorfosi, non poteva che portare Ovidio a forzare coscientemente “i confini di vari generi letterari”⁵.

Nella vasta compagine del poema, il lettore assiste ad un vorticoso susseguirsi di storie, abilmente collegate tra loro da criteri associativi che testimoniano la sapienza narrativa ed il virtuosismo di Ovidio: il frequente ricorso alla tecnica del racconto a cornice⁶ offre al poeta la possibilità di sperimentare un'elaborata variazione di voci e cornici descrittive, che dà vita ad un'affascinante combinazione di vicende e situazioni

¹ Fra i molti studi ed interventi sulla discussa questione del genere delle *Metamorfosi*, si possono ricordare Heinze 1960 (1919); Bernbeck 1967, pp. 127 ss.; Otis 1970²; Kenney 1973, pp. 116 ss.; Due 1974, pp. 159 ss.; Baldo 1986; Knox 1986; Hinds 1987a; Pianezzola 1999, pp. 199 ss.

² Pianezzola 1999, p. 199, ricorda alcune delle principali definizioni del poema, sottolineando come, per quanto pertinenti e brillanti, esse risultino sempre o troppo parziali o troppo generiche: “Poema delle meraviglie e del mutamento”, Concetto Marchesi; “Storia universale guardata sotto specie metamorfica”, Scevola Mariotti; “Poema narrativo in maniera continua ma discontinuo nella stilizzazione”, Brooks Otis.

³ Struttura, tema ed implicazioni poetiche dell'opera sono dichiarate da Ovidio nel suo breve, ma significativo proemio: *In noua fert animus mutatas dicere formas / corpora; di, coeptis (nam uos mutastis et illa) / aspirate meis primaque ab origine mundi / ad mea perpetuum deducite tempora carmen*, su cui si vedano von Albrecht 1961; Kenney 1976; Heyworth 1994, pp. 72 ss. Per una comprensione dei principali aspetti di novità del progetto epico ovidiano, rimando, in particolare, all'approfondita introduzione di Barchiesi 2005, con relativa bibliografia.

⁴ Si veda, al riguardo, Rosati 1994: se l'esametro permette, da un lato, di inquadrare l'opera all'interno del genere epico, l'adozione di un criterio di selezione e raggruppamento del materiale narrativo di tipo 'catalogico', particolarmente favorito dai poeti ellenistici, insieme alla scelta di un orizzonte cronologico decisamente vasto, “denota un carattere ibrido, onnicomprensivo, di questo poema” (p. 5).

⁵ Pianezzola 1999, pp. 211-212, che riprende, a sua volta, una nota formula di Conte 1984.

⁶ Tra i contributi sulla tecnica della *mise en abyme*, si vedano, in particolare, Rosati 1981, pp. 297 ss.; *id.* 2002, pp. 271 ss., a cui rimando per un'ampia disamina delle principali tecniche e strutture narrative del poema; Barchiesi 1989.

diverse, di personaggi contraddistinti da varie tradizioni di genere⁷. Straordinaria è la capacità di Ovidio di trasporre all'interno della particolare forma narrativa che contraddistingue il poema contenuti e modi di generi disparati⁸, riuscendo a garantire un'impressione di continuità⁹ ed unità stilistica, che si realizza sia sul piano delle scelte lessicali che metriche¹⁰.

Tra i generi che hanno influenzato la composizione del poema, la mia attenzione si concentrerà sulla tragedia, fonte preziosa di molte vicende mitiche narrate nel poema, fra cui l'episodio relativo al tebano Penteo, principale oggetto di studio di questa ricerca¹¹. Il particolare interesse per il filone dionisiaco della tradizione tragica e, più in generale, per tematiche connesse all'immaginario bacchico e alla figura di Dioniso, dio dai molti prodigi, incarnazione dell'alterità nelle sue forme più dirompenti e perturbanti, mi ha portato a concentrare l'attenzione sulla vicenda che vede come

⁷ La struttura stessa del poema, con l'incessante proliferare dei racconti e le continue transizioni da una storia all'altra, riproduce, a livello narrativo e formale, la natura fluida e cangiante della realtà rappresentata dal poeta, una realtà in continuo mutamento. Cfr. Kenney 1986, p. XXI: "the transitions are ... themselves demonstrations of metamorphosis in action, verbalizations of the continuous flux of events"; p. XXVII: "its fluide and often elusive texture faithfully reflects that of life itself and the ever-changing universe".

⁸ *Polyeideia* o multiformità è l'efficace formulazione suggerita da Barchiesi 1989, p. 56, per alludere alla "pluralità di forme e generi letterari" che contraddistingue il poema ovidiano. Si veda, inoltre, Labate 1990, pp. 964 ss., che osserva: "Se il genere è il luogo delle scelte (si seleziona una materia e si sceglie la forma conveniente), le *Metamorfosi* si propongono invece di portare la struttura dell'epos ... a una dimensione post-generica, cioè comprensiva di una pluralità di generi".

⁹ Sulla continuità del poema ovidiano insiste Wheeler 2000.

¹⁰ Sul carattere unitario dello stile di Ovidio, cfr. Barchiesi 2005, p. CXLIV, che osserva: "quello che è metamorfico è il potere di riadattare modelli e generi differenti, lasciandone solo accennata la diversa matrice stilistica".

¹¹ L'interesse di Ovidio per il genere tragico è testimoniato dalla composizione della *Medea*, tragedia andata perduta, di cui, oltre a due soli frammenti, rimangono i giudizi lusinghieri di Quintiliano (10, 1, 98) e di Tacito (*dial.* 12). Sulla tragedia come fonte di molti episodi narrati nel poema si sono soffermati Lafaye 1904, pp. 141 ss., che si è occupato del problema del rapporto delle *Metamorfosi* con i modelli greci; D'Anna 1959, che ha proposto di considerare con attenzione la possibilità di un influsso esercitato sul poeta dai tragediografi latini arcaici, con particolare riferimento agli episodi di Penteo e della contesa tra Aiace ed Ulisse per le armi di Achille. Tra i contributi più recenti e significativi sull'importanza che le convenzioni tragiche acquistano nel poema, si possono ricordare le acute riflessioni di Gildenhard e Zissos (1999) sulla rielaborazione ovidiana di vicende di matrice tragica, tra cui le storie che costituiscono la sezione tebana delle *Metamorfosi*; sull'ispirazione tragica della Tebaide ovidiana tornerà, inoltre, Keith 2002, pp. 258 ss., che dedica particolare attenzione all'episodio delle Minieidi e a quello di Penteo, il cui svolgimento complessivo è analizzato in rapporto alle *Baccanti* euripidee. Sulla riproduzione di modalità stilistiche proprie del genere tragico nella narrazione della vicenda di Penteo, si è soffermata, in particolare, Jouteur 2001, pp. 139 ss. Cfr., inoltre, Due 1974, pp. 24-25; Currie 1981, che estende l'indagine all'influenza che il teatro latino, sia tragico che comico, ha sull'intera produzione di Ovidio. Si veda, inoltre, Barchiesi 2005, pp. CXLV ss., che, oltre a ricordare la funzione dell'epos ovidiano quale sbocco di tutta la tradizione tragica greca e latina, introduce un'importante riflessione sulle conseguenze che la nuova poesia narrativa comportava per il lettore: le dimensioni del poema erano tali da imporre una lettura globale e comparativa delle varie vicende tragiche che vi sono incorporate, provocando "il confronto non solo con modelli individuali di tragedia, ma con l'esperienza di confrontare e contrastare un gran numero di testi tragici recepiti in forma di libro".

protagonista l'empio sovrano di Tebe, ostinato oppositore del culto bacchico, vicenda narrata nella parte finale del terzo libro. La straordinaria fortuna di cui il tema bacchico ha goduto presso i grandi tragici, sia greci che latini, implica un inevitabile confronto con il genere tragico: oltre alle *Baccanti* di Euripide, modello classico per la rappresentazione di questo mito, ripreso, in ambito romano, da Pacuvio¹² e da Accio, non dovrà essere trascurata la possibile influenza di altri drammi che, pur non trattando direttamente la storia di Penteo, sono comunque caratterizzati dalla spiccata presenza di temi dionisiaci, quali la *Licurgia* di Eschilo, il *Lucurgus* di Nevio o l' *Athamas* di Ennio. L'intento è quello di approfondire il problema del rapporto con la precedente tradizione tragica, nel tentativo di comprendere come il poeta abbia trattato temi e motivi dionisiaci, e come le strutture tragiche interagiscano con altre componenti tematiche e poetiche caratteristiche del poema, quali il genere epico, lo stile ovidiano, la cultura romana. Un contributo decisivo a questo tipo di indagine è stato offerto dall'importante commento di Barchiesi e Rosati al III e al IV libro delle *Metamorfosi*, che ha costituito un vero e proprio punto di riferimento per l'analisi del testo ovidiano nella molteplicità dei suoi aspetti, e, per quanto concerne l'esame di temi legati alla sfera bacchica, dal rilevante studio di Bocciolini Palagi sui motivi dionisiaci nel VII libro dell'*Eneide*: le riflessioni della studiosa sulla presenza di suggestioni tragiche e di interferenze extraletterarie nel testo virgiliano si sono, infatti, rivelate di particolare utilità e rilievo per gli argomenti trattati in questa ricerca.

L'analisi delle principali scene in cui si articola il racconto e della rappresentazione del personaggio di Penteo, delineato, fin dai primi versi, secondo la tipologia del tiranno empio e furioso, congiuntamente ad un esame dei fondamentali tratti stilistici della composizione, permetteranno di valutare l'influenza esercitata dal genere tragico e di evidenziare, al contempo, i principali tratti di originalità della rielaborazione ovidiana. Le variazioni apportate dal poeta alla rappresentazione del *topos*, tipicamente tragico, dello scontro tra l'indovino Tiresia ed il re di Tebe, le differenze rintracciabili nella scena della morte del personaggio costituiscono solo alcuni degli aspetti che distinguono la versione latina dal modello euripideo, aspetti funzionali ad evidenziare, quali motivi centrali, l'empietà e la furia¹³ del re che, incapace

¹² Sulla discussa questione del *Pentheus* pacuviano come modello della versione ovidiana, vd. Cap. 1, § II.1.

¹³ Sull'ira come tratto distintivo della figura di Penteo, di particolare interesse appare la sequenza dei vv. 564 ss., in cui mi è sembrato possibile individuare un'allusione implicita alla furia dell'animale

di distinguere la realtà al di là delle ingannevoli apparenze, andrà incontro ad una terribile ed umiliante fine. Un'indagine sull'intratestualità, incentrata sui motivi del *furor* e dello *sparagmós* bacchici, consente, inoltre, di individuare una fitta trama di corrispondenze, sia verbali che tematiche, tra diverse vicende di matrice tragica, quali l'episodio della follia di Atamante ed Ino, la narrazione della vendetta delle Pandionidi, o la scena della morte di Orfeo, vicende in cui temi legati all'immaginario bacchico e termini propri del linguaggio dionisiaco giocano un ruolo determinante.

Se la trattazione ovidiana di alcuni tipici motivi, quali il modulo della cattura del dio e della derisione per il suo aspetto femminile, o il motivo dello scuotimento e dell'incendio della casa, presente, quest'ultimo, nella narrazione della punizione delle Minieidi, testimonia l'importante mediazione di modelli tragici, la riscrittura ovidiana di paradigmi tragici presenta elementi di originalità, che in alcuni ed interessanti casi, sembrano doversi attribuire ad un tentativo di attualizzazione e romanizzazione operato dal poeta, che tiene conto del processo di ricezione del culto bacchico nella cultura romana¹⁴. A meritare particolare attenzione è, al riguardo, il discorso che Penteo rivolge ai cittadini tebani, nel tentativo di distoglierli dall'onorare il nuovo dio, discorso che sembra riecheggiare i temi della propaganda senatoriale contro i tiasi bacchici repressi nel 186 a.C.: appare infatti significativo che alcuni tratti caratteristici della rappresentazione dei riti dionisiaci offerta da Livio nel suo resoconto dello scandalo dei Baccanali, quali la dissolutezza favorita dal vino e dalla promiscuità, il carattere fallace ed ingannevole della religione bacchica e, soprattutto, il motivo della completa antitesi tra pratiche rituali orgiastiche, degne di uomini dissoluti e corrotti, e tradizioni patrie, incentrate sulle virtù belliche, tornino nell'accesa orazione rivolta dal re di Tebe contro i seguaci della nuova religione. Non solo, ma alcuni motivi, quali il carattere straniero del dio o il contrasto tra effeminatezza e virilità, su cui Penteo insiste nella sua invettiva, si prestavano a richiamare alcuni temi di quella polemica ideologica anti-orientale, che trova echi precisi nella tradizione culturale e letteraria romana¹⁵, e di cui il *topos* della ribelle. Vd. Cap. 2, § III.1.

¹⁴ All'indubbio fascino esercitato da fenomeni di invasamento religioso e dalla loro rappresentazione letteraria si unisce un atteggiamento di ferma condanna delle manifestazioni eccessive dell'orgiasmo bacchico, ben testimoniato dal resoconto liviano sull'episodio della repressione dei Baccanali del 186 a.C. (cfr. Bocciolini Palagi 2007, p. 16).

¹⁵ Un esempio è offerto dalla rielaborazione ovidiana del *topos*, di ascendenza tragica, dell'effeminatezza di Bacco, significativamente proiettata da Ovidio anche sugli uomini seguaci del dio e sviluppata con particolari tipici della figura dell'effeminato orientale, come testimonia la corrispondenza con gli insulti lanciati contro i Troiani nell'*Eneide* virgiliana ed il confronto con l'immagine dell'*effeminatus* delineata nell'invettiva oratoria romana (cfr. Cap. 5, § III.3).

stretta associazione tra *mollitia* ed Oriente costituisce una delle argomentazioni di fondo¹⁶.

Suggerimenti tragiche legate a modelli di contenuto bacchico e motivi propri della tradizione romana interagiscono sapientemente nell'episodio di Penteo che, inserito nell'originale tessuto narrativo del poema, acquista nuova forma e nuovi significati. Non solo l'importanza che Dioniso, quale dio della tragedia e dell'illusione, assume nella narrazione delle vicende del ciclo tebano e, in particolare, nell'episodio di Penteo, appare in linea con il rilievo che i temi e le convenzioni tragiche acquistano in questa sezione delle *Metamorfosi*, ma la significativa coincidenza di alcuni concetti fondamentali del poema con tematiche centrali nel dionisismo, quali il potere metamorfico del dio, il superamento delle distinzioni e separazioni più nette che si realizza nella sua parusia, o il gioco di apparenze illusorie generato dall'ambigua presenza del dio, sembra fare di Bacco una figura particolarmente congeniale al mutevole ed illusorio universo delle *Metamorfosi*.

¹⁶ Al riguardo, si può osservare come il motivo della correlazione tra mollezza ed Oriente avesse acquistato particolare risonanza nell'ambito della propaganda augustea contro Antonio, che amava identificarsi con Dioniso. Gli argomenti degli attacchi di Ottaviano costituiscono un esempio di attualizzazione di temi dionisiaci in vista di una polemica anti-orientale, tesa a rappresentare la guerra di Azio come guerra contro lo straniero (cfr. *infra*, pp. 234 ss.).

CAPITOLO PRIMO

MODELLI TRAGICI E ORIGINALITÀ COMPOSITIVA DI OVIDIO NELLA VICENDA MITICA DI PENTEO

I. Premessa

L'episodio mitico di Penteo costituisce una delle vicende del ciclo tebano, la cui narrazione inizia con l'arrivo di Cadmo in Grecia (3, 1), dove giunge alla ricerca della sorella Europa e dove, obbedendo alle indicazioni dell'oracolo di Delfi, fonderà la città di Tebe, e si chiude con l'esilio dello stesso Cadmo dalla città da lui fondata e con la sua successiva metamorfosi in serpente (4, 603).

Come osservano Gildenhard e Zissos¹⁷, la sezione in cui i temi tragici brillano con maggior forza nel tessuto epico ovidiano è rappresentata proprio dalla storia tebana, che si impone immediatamente all'attenzione del lettore per la compattezza della sua struttura: la successione degli eventi narrati nel III libro e in buona parte del IV costituisce una sezione mitologica dotata di una propria unità ed organicità all'interno del flusso narrativo delle *Metamorfosi*, unità che appare garantita, oltre che dall'ambientazione geografica o da una relazione di tipo genealogico, che lega vari personaggi tra loro, anche dal ricorrere di diversi motivi-guida.

Nel ritrarre la figura dell'esiliato Cadmo, che vaga prima di consultare l'oracolo di Febo ed apprendere in quale terra stabilirsi, Ovidio richiama indubbiamente il modello del virgiliano Enea, il continuo rimando alla cui figura acquista notevole importanza nella narrazione, di stampo epico, della fondazione di una nuova città¹⁸, ma, osserva Keith¹⁹, il poeta segue da vicino anche il racconto euripideo della fondazione di Tebe da parte di Cadmo (*Phoen.* 638-675) e segnala esplicitamente il legame con la

¹⁷ Gildenhard-Zissos 1999, pp. 170 ss.

¹⁸ Per parallelismi precisi, rimando a P. Hardie 1990, che sostiene che la tragica storia di Cadmo e Tebe, narrata nei libri III e IV delle *Metamorfosi*, sia costruita sulla base di un costante riferimento all'*Eneide* virgiliana; essa costituisce, secondo lo studioso, "the first example of an 'anti-Aeneid', and so the precursor of Lucan's *Bellum Civile* and Statius' *Thebaid*" (pp. 225-226).

¹⁹ Keith 2002, p. 263.

tragedia subito dopo, quando il personaggio ode una voce misteriosa che profetizza la sua stessa trasformazione in serpente (3, 97-98):

*«quid, Agenore nate, peremptum
serpentem spectas? et tu spectabere serpens»²⁰.*

Non solo la rivelazione misteriosa del rovesciamento di sorte che attende Cadmo imprime alla narrazione un senso di ambiguità e “catastrofe tragica”²¹, ma la profezia viene a coincidere, significativamente, con quella pronunciata da Dioniso nel finale delle *Baccanti* euripidee: δράκων γενήσῃ μεταβλώων (v. 1330)²².

L’importanza che le convenzioni tragiche acquistano nella narrazione della storia tebana è confermata dalla famosa similitudine in cui la nascita degli Sparti dalla terra è paragonata alla graduale apparizione di figure rappresentate sul sipario di un teatro²³ (3, 107-114):

*primaque de sulcis acies apparuit hastae,
tegmina mox caput picto nutantia cono,
mox umeri pectusque onerataque brachia telis
exsistunt, crescitque seges clipeata uirorum.
sic, ubi tolluntur festis aulaea theatris,
surgere signa solent primumque ostendere uultus,
cetera paulatim, placidoque educta tenore
tota patent imoque pedes in margine ponunt.*

Il riferimento esplicito al luogo fisico delle rappresentazioni sceniche sembra quasi introdurre il lettore del poema in una dimensione teatrale, drammatica, alludendo al carattere preminentemente tragico delle storie riguardanti molti dei componenti della famiglia di Cadmo, carattere che appare confermato dalla formulazione, di natura

²⁰ Le citazioni dei versi delle *Metamorfosi* di Ovidio, qui e altrove riprodotti, seguono il testo dell’edizione di Tarrant 2004. I casi in cui il testo qui adottato differisca da quello di tale edizione saranno indicati e discussi.

²¹ Barchiesi 2007, p. 138.

²² Le citazioni dei versi delle *Baccanti* di Euripide, qui e di seguito riportati, seguono, sia per il testo che per la traduzione, l’edizione curata da Di Benedetto 2004.

²³ Sulla similitudine, cfr. P. Hardie 1990, p. 226 n. 14; Keith 2002, p. 263, e Barchiesi 2007, *ad loc.*

sentenziosa, secondo cui nessun uomo può mai dirsi felice prima del giorno della morte: *sed scilicet ultima semper / exspectanda dies hominis, dicique beatus / ante obitum nemo supremaque funerea debet* (3, 135-137). Il motivo espresso in questi versi, tipico della scena tragica greca²⁴, suona come un avvertimento e, al contempo, come un “presagio dello sviluppo di tutto il libro III, occupato dalla rovina della casa di Cadmo”²⁵. Come testimoniano i destini di Atteone, Semele, Narciso, Penteo, Atamante e Ino, le storie che seguono la fondazione di Tebe esemplificano temi tratti dal repertorio della tragedia, esprimendo una teologia ed un’antropologia che richiamano alla mente la visione drammatica sviluppata dall’immaginario culturale dell’Atene del V secolo²⁶: una serie di incontri fatali con il divino drammatizza il problema del conflitto fra l’umano e il divino, imprimendo alla narrazione il senso di un destino imprevedibile ed ineluttabile.

Lo schema aristotelico del riconoscimento e rovesciamento è, inoltre, presente in ogni episodio, a partire dal racconto di Cadmo, che uccide un serpente per fondare una città, ma finisce per diventare egli stesso un serpente.

Da questo punto di vista, non appare casuale la scelta ovidiana del ciclo tebano come materiale privilegiato attraverso il quale fare del territorio tragico una parte costitutiva ed integrale dell’universo poetico delle *Metamorfosi*: l’antica città di Tebe offriva al poeta l’intera gamma di violente e terribili trasgressioni che sconvolgono il normale ordine delle cose, presentandosi come un vero e proprio teatro tragico, dominato dalla confusione e dalla catastrofe²⁷. Altrettanto non casuale appare la scelta di Dioniso quale divinità che presiede allo sviluppo delle vicende di questa sezione: tutto il libro III e buona parte del IV sono sotto l’influenza di questo dio, che alla fine guadagnerà pieno riconoscimento in Grecia, affermando trionfalmente il proprio culto

²⁴ La formulazione di questo modulo concettuale si trova, per esempio, in Sofocle *Oed. rex* 1528 ss., o nel prologo delle *Trachinie*.

²⁵ Barchiesi 2007, p. 144.

²⁶ Cfr. Gildenhard-Zissos 1999, p. 171.

²⁷ Sull’immagine e il ruolo di Tebe nella tradizione tragica attica, cfr. Zeitlin 1986, che afferma: “I propose that Thebes functions in the theater as an anti-Athens, an other place”, e prosegue: “Events in Thebes and the characters who enact them both fascinate and repel the Athenian audience, finally instructing the spectators as to how their city might refrain from imitating the other’s negative example” (p. 117). Come osserva Barchiesi 2007, p. 128, nell’introdurre rapporti di corrispondenza o opposizione tra Tebe e Roma, Ovidio sembra presupporre come modello la relazione che nel dramma attico si viene a stabilire tra Atene e Tebe, ossia la funzione di Tebe come una «anti-Atene» e come una «Atene da incubo», così spiegata dallo studioso: “la reazione del pubblico si può orientare o verso una polarizzazione fra le catastrofi tebane e i successi della società ateniese, o verso una angosciata proiezione di Tebe sulla realtà contemporanea della propria *polis*”.

(4, 604-606). Appare, per esempio, significativo che molti dei motivi che assicurano una continuità tematica e strutturale tra le varie storie abbiano una stretta connessione con la sfera dionisiaca: temi come quello del contrasto tra città e natura selvaggia²⁸, tra uomo e dio, o tra uomo e animale, nonché il ricorrere di immagini simboliche, come quella del serpente, che attraversa molti degli episodi di questa sezione, costituiscono un'interessante rete di richiami all'immaginario dionisiaco. Si ha l'impressione che come dio della tragedia, dell'illusione, come dio della metamorfosi, Dioniso sia presente sin dal primo atto della storia tebana²⁹: del resto, l'immagine del toro con cui si apre il libro, sebbene riferita a Giove, richiama implicitamente il nesso Dioniso-toro, introducendo ed anticipando l'importanza che Bacco avrà in tutta la narrazione³⁰. La capacità di assumere le forme più disparate, di ingannare i propri nemici attraverso la propria presenza / assenza, spesso indecifrabile, si collega strettamente al tema della trasformazione e del mutamento, che domina l'intero poema: la poetica dionisiaca dell'illusione e del travestimento si coniuga perfettamente con la poetica ovidiana delle apparenze e del mutamento, presentando motivi e suggestioni che si rivelano particolarmente appropriati a rappresentare il gioco spettacolare di forme illusorie e di ingannevoli equivoci che governa il variegato mondo delle *Metamorfosi*.

Uno degli episodi in cui convenzioni tipiche del genere tragico e temi propriamente dionisiaci interagiscono con maggior forza con le componenti fondamentali dell'arte poetica ovidiana è quello relativo al re Penteo.

L'analisi delle principali scene in cui si articola il racconto e l'esame del rapporto con i possibili modelli tragici permettono di far luce sul modo di procedere di Ovidio, testimoniando la ripresa e la contemporanea variazione di determinati *topoi* letterari: l'impressione che se ne ricava è quella di una grande libertà del poeta nel maneggiare la versione tradizionale del mito trasmessa dal teatro.

²⁸ I libri III e IV delle *Metamorfosi* presentano alcuni dei paesaggi più affascinanti del poema ovidiano, nelle storie di Atteone, Narciso, Penteo e Salmaci. Al riguardo, P. Hardie 1990, p. 224, parla di una certa tensione che si viene a creare tra la cornice, che narra la storia della fondazione di una città, e gli episodi inseriti al suo interno, caratterizzati da paesaggi selvaggi. Il tema del contrasto tra città e campagna, tra civilizzazione e mondo selvaggio deve molto alla tradizione tragica e, in particolare, alle *Baccanti* di Euripide.

²⁹ Sulla problematica presenza di Bacco, che si fa sentire fin dall'inizio della storia tebana, cfr. P. Hardie 2002, pp. 166 ss.

³⁰ Sul toro come forma tipica in cui si manifesta l'epifania di Dioniso, cfr. Euripide *Bacch.* 617 ss.

II. Il problema delle fonti dell'episodio di Penteo

II.1. Le *Baccanti* di Euripide e il *Pentheus* di Pacuvio

Lo studio dell'episodio di Penteo implica il confronto con importanti modelli tragici, sia greci che romani. La vicenda mitica di questo personaggio, ampiamente trattata sia nella letteratura che nell'arte figurativa antica³¹, godette infatti di particolare fortuna presso i poeti tragici: già Tespi sembra sia stato autore di un dramma su Penteo³², Eschilo aveva ripreso l'argomento in un'opera su cui purtroppo sappiamo pochissimo³³, ma, come noto, la principale fonte letteraria per la ricostruzione della vicenda è per noi rappresentata da Euripide, le cui *Baccanti* costituiscono la più alta espressione poetica del dionisismo³⁴.

Quanto alla produzione romana, le tragedie di maggiore rilevanza, in quanto più direttamente connesse con il tema³⁵, appaiono il *Pentheus* di Pacuvio, sulla cui problematica e dubbia ricostruzione avremo modo di tornare, e le *Bacchae* di Accio, i cui frammenti sembrano testimoniare una ripresa abbastanza vicina del modello euripideo. Tuttavia Barchiesi, nell'affrontare la delicata questione delle fonti nel suo importante commento al terzo libro delle *Metamorfosi*, ricorda giustamente la rilevanza che potrebbero avere eventuali “modelli tragici diagonali che si riferiscono a storie simili sul piano tematico e ideologico³⁶”. Un esempio può essere offerto dalla perduta trilogia di Eschilo intitolata Λυκοῦργεια³⁷ e che, incentrata sull'opposizione del re trace Licurgo alla diffusione della religione bacchica nel suo regno, sembra aver offerto

³¹ Cfr. Tomasello 1958, pp. 219-241; Mackay 1970, pp. 199-200; C. Gasparri in *LIMC* III 1, 1986, pp. 414 ss.

³² Per Tespi, si veda *TrGF* I 1 F 1 C.

³³ Ciò che sappiamo di questa opera, di cui ci è giunto un solo verso, è che doveva trattare lo stesso argomento delle *Baccanti* di Euripide, come si deduce dalla breve *hypothesis* della tragedia euripidea, in cui leggiamo: ἡ μυθοποιία κεῖται παρ' Αἰσχύλῳ ἐν Πενθεῖ. L'opera faceva parte di una tetralogia, la cui formazione è difficile da stabilire. Per alcune ipotesi di ordinamento dei titoli, vd. *TrGF* III, p. 117; Gantz 1980; *id.* 1993, pp. 481 ss. Cfr., inoltre, *infra*, p. 49, n. 147.

³⁴ Il mito fu trattato anche da Iofonte (*TrGF* I 22 F 2), Cheremene (*TrGF* I 71 F 4-7), Xenocle (*TrGF* I 33 F 1), Cleofonte (*TrGF* I 77).

³⁵ Sui motivi dionisiaci nella tragedia latina arcaica, cfr. Pastorino 1955.

³⁶ Barchiesi 2007, p. 208.

³⁷ *TrGF* III, TT 67-69; FF 23-25, 57-67, 124-126, 146-149 R. La condizione estremamente frammentaria in cui ci sono giunti i drammi che costituiscono la trilogia eschilea (Ἡδωνοί, Βασσαρίαι ο Βασσαρίδες, Νεονίσκοι, cui seguiva il dramma satiresco Λυκοῦργος) rende difficile una loro ricostruzione. Per diverse ipotesi al riguardo, cfr. Séchan 1926, pp. 63-79; Deichgräber 1939, pp. 231-309; Sutton 1971, pp. 389-390; West 1983, pp. 63-70; Di Marco 1993, pp. 101 ss.; Garzya 2000, pp. 161-172; Di Benedetto 2004, pp. 24-30; 108-110. Cfr., inoltre, *infra*, pp. 138-139; 153 ss. e n. 439.

interessanti spunti per la composizione delle *Baccanti* euripidee. Sebbene i protagonisti siano diversi, la situazione rappresentata è in qualche modo analoga: sia la figura di Licurgo che quella di Penteo costituiscono esempi della punizione di chi, con ostinazione, mostra resistenza a Dioniso e alle sue sacerdotesse.

Anche in ambito romano si possono citare drammi che, pur non trattando direttamente la vicenda di Penteo, ma affrontando comunque storie incentrate sul culto orgiastico di Bacco, possono aver avuto una certa influenza. Il pensiero corre, innanzitutto, al *Lucurgus* di Nevio³⁸, opera in cui venivano portati in scena per la prima volta personaggi e leggende del culto dionisiaco, così come all'*Athamas* di Ennio, il cui unico frammento superstite sembra presentare interessanti analogie con un passo del IV libro delle *Metamorfosi*, su cui torneremo. L'interesse che lo studio di queste opere suscita è legato anche al particolare contesto storico in cui esse si collocano, data la loro relativa contemporaneità al periodo in cui i culti bacchici si stavano diffondendo con i loro furori orgiastici in tutta la penisola, tanto che il Senato dovette intervenire a limitarne gli eccessi con seri provvedimenti³⁹.

L'intento del presente studio sarà quello di approfondire il problema del rapporto con la precedente tradizione tragica, cercando di capire come questa possa aver influenzato, sia sul piano contenutistico che formale, la composizione del racconto ovidiano ed evidenziando contemporaneamente quegli aspetti che conferiscono all'episodio delle *Metamorfosi* tratti di forte originalità. L'analisi verterà in primo luogo sul confronto con le *Baccanti* di Euripide, modello classico per la rappresentazione della vicenda, che Ovidio sembra aver tenuto presente per lo sviluppo del suo racconto: da Euripide può aver ripreso l'introduzione della figura di Tiresia, il suo scontro con Penteo, nonché l'imitazione di alcuni passi, ma vi sono, rispetto alla tragedia greca,

³⁸ Sulle varie problematiche relative al *Lucurgus* di Nevio, cfr. Ribbeck 1875, pp. 55-61; Sabbadini 1935, pp. 41 ss.; Warmington 1957, pp. 122-135; Marmorale 1950², pp. 191-198; Pastorino 1955, pp. 35-59; Mette 1964, pp. 51-54; Traglia 1986, pp. 200-205; Lattanzi 1994. Per influssi della tradizione tragica relativa a Licurgo sulla poesia di Virgilio, si veda Casali 2005.

³⁹ Pastorino 1955 ha cercato di valorizzare il rapporto della tragedia romana di argomento dionisiaco con la realtà storica del tempo, spingendosi però troppo oltre nel dare un'interpretazione politica ai frammenti drammatici. "Politizzare" il *Lucurgus* di Nevio, che, secondo lo studioso, avrebbe rappresentato una presa di posizione contro la classe dirigente romana, fino a farne il motivo dell'incarcerazione del poeta, appare, infatti, azzardato, mancando nei frammenti in nostro possesso basi reali che permettano di sostenere tale posizione (cfr. la recensione di S. Mariotti 1957, p. 315: "attinenze o implicazioni politiche possono ben esserci in opere letterarie. Il pericolo sta nell'ammetterle senza prove probanti o magari contro la stessa verosimiglianza"). Sebbene eccessive nel trarre conclusioni su argomenti difficili da dimostrare, le ipotesi dello studioso offrono comunque alcuni interessanti spunti di riflessione.

alcune importanti differenze che suggeriscono l'impressione di una grande libertà di Ovidio nel manipolare la versione tradizionale della storia, di una tensione che il poeta "vuole istituire tra la necessità dei modelli greci e la volontà di sostituirli"⁴⁰. Tutto ciò sottolinea la complessità del problema delle fonti e dell'arte compositiva di Ovidio, che, nel continuo flusso narrativo delle sue vicende, non sembra seguire "nessuna fonte unica per nessuna storia individuale"⁴¹.

Alcune delle divergenze rispetto al dramma di Euripide riguardano la rappresentazione di Bacco, che in Ovidio non compare come divinità terribile e crudele, non partecipando attivamente alla tragica fine di Penteo, così come la raffigurazione del re tebano, che nel poema conserva il suo aspetto di tiranno ostinato ed aggressivo, rimanendo inflessibile fino alla fine e non mostrando alcun segno di cedimento; ma la differenza più eclatante è forse costituita dall'introduzione del personaggio di Acete a cui è affidato il lungo racconto sui pirati tirreni⁴². La sezione delle *Baccanti* occupata dallo scontro tra Penteo e Dioniso e dal successivo travestimento del re, che assume le vesti di una Menade per spiare i riti bacchici, è sostituita, in Ovidio, dal racconto sulla trasformazione dei pirati: la metamorfosi superficiale del re, che assume l'aspetto di una Baccante, è quindi sostituita dalla storia di una vera e propria trasformazione. Proprio l'inserimento della figura di Acete ha fatto ipotizzare che Ovidio abbia tenuto presente quale modello il *Pentheus* di Pacuvio, ma le scarse e dubbie notizie a noi giunte su questa tragedia rendono problematica la questione di un'eventuale dipendenza di Ovidio dal poeta di Brindisi.

L'unica testimonianza a noi giunta sul *Pentheus* pacuviano⁴³ è fornita dagli scolii di Servio e Servio Danielino al verso 469 del IV libro dell'*Eneide* in cui Virgilio ricorre al paragone con il folle Penteo per illustrare il *furor* di Didone visionaria:

*Eumenidum ueluti demens uidet agmina Pentheus
et solem geminum et duplicis se ostendere Thebas
(Aen. 4, 469-470).*

⁴⁰ Barchiesi 2005, p. CXXVII.

⁴¹ Barchiesi 2005, p. CXXX.

⁴² Sul discusso problema dell'identità di Acete- un seguace di Dioniso o il dio stesso travestito- vedi *infra*, pp. 172 ss.

⁴³ Sulla tragedia, cfr. Ribbeck 1875, pp. 280 ss; Oppenheim 1909; Frassinetti 1956, pp. 117-123; D'Anna 1959, pp. 220-226 e 1967; Haffter 1966, pp. 290-293; Currie 1981, pp. 2717 ss.; Manuwald 2003, pp. 46 ss.; Schierl 2006, pp. 420 ss.

Il riferimento virgiliano a Penteo che, in preda alla μανία, vede schiere di Eumenidi e mostrarglisi due soli e una doppia Tebe ha suscitato un problema molto dibattuto soprattutto a causa delle difficoltà che l'interpretazione degli scoli serviani tuttora pone:

SERV. *Aen.* 4, 469 'agmina Pentheus'... *Pentheus autem secundum tragoediam Pacuvii furuit etiam ipse.*

SERV. AUCT. *Aen.* 4, 469 'agmina Pentheus'... *Pentheum autem furuisse traditur secundum tragoediam Pacuvii. de quo fabula talis est: Pentheus, Echionis et Agaves filius, Thebanorum rex, cum indignaretur ex matertera sua Semele genitum Liberum patrem coli tamquam deum, ut primum comperit eum in Cithaerone monte esse, misit satellites, qui eum vinctum ad se perducerent: qui cum ipsum non invenissent, unum ex comitibus eius Acoeten captum ad Pentheum perduxerunt. is cum de eo graviolem poenam constitueret, iussit eum interim claudi vinctum: cumque sponte sua et carceris fores apertae essent et vincula Acoeti excidissent, miratus Pentheus, spectaturus sacra Liberi patris Cithaerona petit: quem visum Bacchae discerpserunt. prima autem Agave mater eius amputasse caput dicitur, feram esse existimans.*

La notizia secondo cui *Pentheus furuit* è seguita, nella nota danielina, da una ricostruzione della *fabula* di Penteo che, introducendo come personaggio catturato per ordine del re non Dioniso, bensì il suo seguace Acete, si allontana dalle *Baccanti*, presentando notevoli punti di contatto con la narrazione ovidiana. Le concordanze tra i due testi sono state evidenziate da Frassinetti in una tavola che sarà utile riportare di seguito per un confronto sistematico dei passi più significativi⁴⁴:

⁴⁴ Frassinetti 1956, p. 118.

Pentheus Echionis et Agaves filius

Spernit Echionides tamen hunc...

Pentheus (513-4)

*misit satellites qui eum vinctum ad se
perducerent*

*Ite citi (famulis hoc imperat) ite ducemque
attrahite huc vinctum (562-3)*

qui cum ipsum non invenissent

*quaerenti domino Bacchum vidisse
negarunt (573)*

*unum ex comitibus eius Acoeten captum ad
Pentheum perduxerunt*

*hunc- dixere- tamen comitem famulumque
sacrorum cepimus – et tradunt manibus
post terga ligatis (574-5)*

*Ille metu vacuus «nomen mihi- dixit-
Acoetes» (582)*

*Is cum de eo graviorem poenam constitueret
iussit eum interim claudi vinctum*

*Protinus abstractus solidis Thyrenus
Acoetes clauditur in tectis; et dum
crudelia iussae instrumenta necis
ferrumque ignesque parantur (696-7)*

*cumque sponte sua et carceris fores apertae
essent et vincula Acoeti excidissent*

*sponte sua patuisse fores lapsasque
lacertis sponte sua fama est nullo solvente
catenas (699-700)*

*Pentheus spectaturus sacra Liberi patris
Cithaerona petit*

*... Echionides ... ipse
vadit, ubi electus facienda ad sacra
Cithaeron (701-2)*

quem ... Bacchae discerpserunt

*... sunt membra viri manibus derepta
nefandis (731)*

prima autem Agave mater eius ...

*prima suum misso violavit Penthea thyrsos
mater (712-3)*

amputasse caput dicitur ...

*avulsumque caput digitis complexa
cruentis (727)*

feram esse existimans.

*- Ille aper, in nostris errat qui maximus
agris, ille mihi feriendus aper- (714-15).*

Colpisce immediatamente come le coincidenze non si limitino all'inserimento della figura di Acete, ma coinvolgano altri aspetti che ne differenziano significativamente il racconto dalla tragedia euripidea: le modalità di liberazione del prigioniero e la rappresentazione della morte di Penteo. Se nelle *Baccanti* la scena della cattura e della liberazione di Dioniso si articola in un crescendo di illusioni ed inganni perpetrati ai danni di Penteo⁴⁵, sia Servio Danielino che Ovidio riferiscono dell'aprirsi spontaneo delle porte e del cadere delle catene dalle braccia, senza che nessuno le avesse sciolte, ricorrendo peraltro ad una medesima formulazione, *sponte sua*, che ricorda il prodigio della liberazione delle Baccanti nella stessa tragedia di Euripide, dove si legge ἀυτόματα⁴⁶.

Quanto alla fine di Penteo, sia nello scolio che nelle *Metamorfosi* il sovrano si reca spontaneamente sui monti per assistere ai riti bacchici, senza che il dio sia direttamente coinvolto nella sua tragica fine, come avviene invece in Euripide, dove Penteo, vittima di una leggera follia scatenata da Bacco, accetta l'ingannevole consiglio del dio, che lo spinge a subire un umiliante travestimento da Baccante per spiare le cerimonie dionisiache⁴⁷: *Echionides ... ipse vadit* di Ovidio, così come *Pentheus*

⁴⁵ Si tratta della scena in cui lo stesso Dioniso, imprigionato, si libera e spiega al coro, che domanda le modalità della sua liberazione, come fosse riuscito ad ingannare il re. Eur. *Bacch.* vv. 616 ss.: Penteo credeva di legare il dio, ma in realtà stava imprigionando un toro; vv. 624 ss.: Bacco scuote la casa del sovrano, appiccando il fuoco sulla tomba della madre, ma Penteo, vedendo le fiamme, crede che stia bruciando la casa; vv. 629 ss.: il dio crea un fantasma contro cui Penteo si avventa, credendo di assalire il prigioniero.

⁴⁶ Ai versi 435 ss. un servo riferisce a Penteo che le donne da lui fatte imprigionare erano dileguate via, libere verso i campi, e spiega che ἀυτόματα δ'αὐταῖς δεσμὰ διελύθη ποδῶν / κληῖδές τ' ἀνῆκαν θύρετρ' ἄνευ θνητῆς χερὸς (vv. 447 ss.).

⁴⁷ Ai versi 850 ss. emerge chiaramente il ruolo decisivo svolto da Bacco nel determinare la terribile sorte di Penteo: "Donne, l'uomo si infila dentro la rete: andrà dalle baccanti e lì morirà... Dioniso, ora tocca a te... Per prima cosa fallo uscire di senno, non vorrà indossare un addobbo femminile; se invece esce fuori dal percorso della ragione, lo indosserà ... Vado dunque: l'addobbo con cui se ne andrà nell'Ade, sgozzato dalle mani di sua madre, questo addobbo metterò a Penteo".

spectaturus sacra ... petit di Servio *auctus*, sottolineano con forza la piena volontà e responsabilità dell'agire del personaggio, che va liberamente incontro alla sua terribile morte⁴⁸. La spiegazione di queste ed altre analogie tra i due racconti ha acceso un vivace dibattito in cui si sono distinte e tuttora continuano a distinguersi diverse posizioni: alcuni sostengono che la tragedia di Pacuvio, di cui il Danielino riporterebbe l'argomento, rappresenti il modello seguito da Ovidio⁴⁹; altri ritengono invece che entrambi abbiano attinto ad una fonte comune da identificarsi o in un manuale mitografico o in una tragedia post-euripidea⁵⁰. Queste posizioni, pur arrivando a conclusioni diverse, sono comunque basate sulla convinzione che la narrazione della vicenda di Penteo offerta dal Danielino sia un riassunto della tragedia pacuviana, convinzione non condivisa da Frassinetti per il quale le concordanze, anche formali, fra Ovidio e Servio *auctus* non troverebbero soddisfacente spiegazione ammettendo l'ipotesi di una fonte comune in lingua greca (mitografo) o in lingua latina arcaica (Pacuvio)⁵¹. Secondo lo studioso, si dovrebbe quindi concludere che il Danielino non riassume il dramma di Pacuvio, bensì lo stesso Ovidio, o direttamente o indirettamente attraverso il compendio di qualche grammatico. Appare quindi problematico stabilire se nello scolio serviano il racconto del mito di Penteo, che segue la citazione della tragedia di Pacuvio, dipenda da questo stesso dramma. Oltre alle suddette analogie, anche formali, tra il racconto ovidiano e il riassunto di Servio, analogie che, ammettendo l'ipotesi di una derivazione del Danielino da Pacuvio, dovrebbero far pensare ad una dipendenza molto stretta di Ovidio dal tragediografo arcaico, che mi sembra contrastare con la nota libertà del poeta di Sulmona nel trattare le sue fonti, altri argomenti inducono a considerare perlomeno dubbia la questione di

⁴⁸ Al riguardo, appare interessante il confronto con il carme 26 di Teocrito che, dedicato alla narrazione della fine di Penteo, si distingue dalla tragedia di Euripide anche per un indebolimento della partecipazione del dio alla rovina del re, che "cerca le baccanti di propria iniziativa" (Galasso 2000, p. 898) e non perché vittima della follia dionisiaca. Sul componimento, cfr. McKay 1967, Cairns 1992 e Cusset 2001. Su un possibile influsso del componimento sullo scenario della morte di Penteo in Ovidio, cfr. Barchiesi 2007, p. 237.

⁴⁹ Così Ribbeck 1875, p. 280; Lana 1947/1949, pp. 33 ss., secondo cui la sostituzione di Dioniso con Acete in Pacuvio si spiegherebbe con i fatti del 186 a.C.: dopo lo scoppio dello scandalo dei Baccanali, il rimuovere dalla scena la figura di Dioniso avrebbe avuto un significato di rispetto religioso. Una simile ipotesi non mi sembra però necessaria, visto che le disposizioni prese dalle autorità romane nel 186, disposizioni riportate nell'iscrizione ritrovata a Tiriolo a cui si aggiunge la testimonianza di Livio, non sembrano aver messo in discussione il riconoscimento e il rispetto della divinità di Bacco, ma sembrano piuttosto voler colpire delle associazioni considerate come un pericolo per lo stato e limitare le manifestazioni di follia eccessiva degli iniziati; Warmington 1957, pp. 272-274; D'Anna 1959, pp. 220 ss.

⁵⁰ Questa è l'ipotesi sostenuta da Oppenheim 1909, pp. 97 ss., e da Leo 1913, pp. 228 ss.

⁵¹ Frassinetti 1956, pp. 117-123.

una dipendenza di Servio *auctus* da Pacuvio: l'affermazione di Servio, ripresa anche dal Danielino, secondo cui *Pentheus furuit*, non appare confermata dal successivo riassunto, che non contiene nessun riferimento alla follia del re tebano. Questa contraddizione interna, spiega Fernandelli, si deve ad una “dipendenza quasi meccanica della parte espositiva (*de quo fabula ... existimans*) da Ovidio *met.* 3, 511 ss., un racconto ... che sembra prestare al commentatore diversi particolari linguistici”⁵². La tragedia di Pacuvio sarebbe quindi citata come confronto per il motivo della follia di Penteo a cui si allude nel verso virgiliano, ma la ricostruzione che segue sarebbe una nota mitografica tesa a spiegare il mito di questo personaggio e non più fondata su quel dramma; lo confermerebbe il carattere stereotipato della formula *fabula talis est* che introduce il racconto e che costituisce una delle formulazioni comuni adottate dagli scolasti virgiliani per citare episodi mitici⁵³. In tale contesto *de quo* si dovrebbe riferire a Penteo, non a Pacuvio.

Alla luce di queste problematiche relative alla tradizione scoliastica virgiliana, l'unica informazione certa sulla tragedia, che sembrerebbe legittimo trarre dalla testimonianza serviana, è quella relativa alla follia di Penteo⁵⁴: *Pentheus autem secundum tragoediam Pacuvii furuit etiam ipse*. Proprio il motivo della follia del re può aver portato il commentatore a citare come parallelo per il verso di Virgilio il dramma di Pacuvio: in particolare, l'apparizione delle Eumenidi menzionata in *Aen.* 4, 469 potrebbe rappresentare uno degli effetti del *furor* di Penteo nell'opera di Pacuvio. Se, infatti, il motivo della visione del doppio sole e della doppia Tebe rimanda alle *Baccanti* di Euripide⁵⁵, come fa notare lo stesso Servio commentando *Aen.* 4, 470 ('*solem geminum*' *tragice dixit, imitatus Euripidem*), il particolare degli *Eumenidum agmina*, che Penteo vede, sembra presupporre un modello diverso dalla tragedia euripidea in cui “le Erinni sono assenti e l'accostamento delle Baccanti al mondo delle

⁵² Fernandelli 2002, p. 166.

⁵³ Al riguardo, importanti sono le osservazioni di Haffter 1966 che, come Frassinetti, nega una dipendenza del Danielino da Pacuvio. La validità delle osservazioni di Haffter è stata sostenuta anche da D'Anna 1967, che confessa di riconoscere la sostanziale correttezza della posizione di Frassinetti, pur avendola in un primo momento criticata (cfr. D'Anna 1959, pp. 222-223). Sulla formula introduttiva del racconto delle vicende di Penteo nello scolio serviano tornano Chuvin 1991 e Cameron 2004, p. 281 n. 154.

⁵⁴ A questa conclusione arrivano, oltre a Frassinetti e Haffter, I. Mariotti 1960, p. 41; Wigodsky 1972, pp. 83-84; Schierl 2006, p. 420. Manuwald 2003, p. 31 ritiene che non si possa dimostrare, ma nemmeno escludere, che Servio *auctus* restituisca l'opera di Pacuvio.

⁵⁵ Eur. *Bacch.* 918-919, versi pronunciati da Penteo: 'καὶ μὴν ὁρᾶν μοι δύο μὲν ἡλίους δοκῶ, / διςσὰς δὲ Θήβας'.

Furie emerge solo in un fugace accenno (*Bacch.* 977) alle «veloci cagne di Lyssa» (θοαὶ Λύσσαες κύνες)⁵⁶. Da qui la possibilità che il collegamento e la contaminazione fra il mondo bacchico e la sfera furiale⁵⁷ fosse già nella tragedia latina arcaica: Pacuvio, nel suo dramma, potrebbe aver sviluppato ed ampliato il tema della follia di Penteo, già presente in Euripide, magari attraverso il particolare della visione delle Eumenidi, ossia conferendo alla μανία bacchica una caratterizzazione furiale, che potrebbe spiegarsi con il tentativo di connotare negativamente il furore orgiastico, specie dopo lo scandalo dei Baccanali e gli interventi repressivi del Senato⁵⁸.

Tornando, ora, alla questione delle fonti dell'episodio ovidiano, data la complessità del problema e l'incertezza che grava sulle nostre informazioni relative al *Pentheus* di Pacuvio, incertezza che rende impossibile una sicura ricostruzione della vicenda in questo dramma, è forse opportuno concludere che sulla base della testimonianza serviana non sembra possibile affermare che la figura di Acete fosse sicuramente presente in Pacuvio e che il suo dramma rappresentasse, quindi, il modello seguito da Ovidio⁵⁹. Mi sembra comunque interessante osservare che, pur ammettendo una dipendenza di quest'ultimo dall'opera di Pacuvio, l'assenza, nel racconto delle *Metamorfosi*, del motivo della follia a cui il tragediografo doveva aver dato notevole rilievo, non farebbe che confermare la disinvoltura e la libertà di Ovidio nel trattare le sue fonti.

⁵⁶ Bocciolini Palagi 2007, p. 22 n. 26.

⁵⁷ Per il motivo della contaminazione Menadi/Erinni e sulla possibilità che questo potesse risalire alla tragedia latina arcaica, si vedano Stabryla 1970, pp. 48 ss.; Setaioli 1998, p. 141 n. 91 e, soprattutto, Bocciolini Palagi 2007, pp. 22. ss.

⁵⁸ Per quanto riguarda il mito di Penteo, la comparsa delle Eumenidi è altrimenti attestata solo nell'arte figurativa: in un dipinto nella casa dei Vettii a Pompei il re appare perseguitato non solo dalle Baccanti, ma anche dalle Furie (cfr. Kossatz-Deissmann, *LIMC* VI 1, p. 326).

⁵⁹ Mi sembra, anzi, che i vari aspetti discussi sopra, come le strette analogie, anche verbali, tra Ovidio e il Danielino, la contraddizione interna nella nota di quest'ultimo, nonché il debole collegamento tra la citazione della tragedia pacuviana e il racconto della *fabula* di Penteo, collegamento realizzatosi per mezzo della comune formula *fabula talis est*, inducano a dubitare fortemente che il Danielino restituisca l'argomento dell'opera di Pacuvio. La complessità della questione è inoltre aggravata, più in generale, "dall'attendibilità dubbia di Servio su testi arcaici che non leggeva di prima mano" (Fernandelli 2002, p. 165).

II.2. Il collegamento tra la storia di Penteo e quella dei pirati: un'innovazione ovidiana?

Oltre all'introduzione della figura di Acete, a colpire in Ovidio è l'attribuzione a questo stesso personaggio del lungo racconto sui pirati tirreni, modellato sull'*Inno omerico a Dioniso*⁶⁰. A meno che non abbia trovato un precedente in qualche opera ellenistica perduta o nello stesso *Pentheus*- in cui però, se si accetta la testimonianza del Danielino, compare la figura di Acete, ma non si ha alcuna menzione della vicenda dei marinai⁶¹-, Ovidio potrebbe essere stato il primo ad avere introdotto il racconto sui pirati nel contesto drammatico dell'episodio di Penteo, congiungendo così, in modo originale, le due vicende mitiche, ossia attribuendo alla narrazione della leggenda sui marinai una funzione ammonitrice nei confronti del re di Tebe.

Il medesimo procedimento compositivo⁶², caratterizzato dall'inserimento della storia sui pirati nel contesto drammatico dell'episodio di Penteo, torna nelle *Dionisiache* di Nonno (45, 105-168), in cui il μῦθος sui marinai, presentato come “una storia siciliana d'empietà” (v. 104), è narrato da Tiresia in forma di ammonimento a Penteo: l'indovino tenta di persuadere il re a non osteggiare Dioniso, la cui potenza è confermata dalle terribili punizioni inflitte a coloro che, come i pirati, hanno osato contrastarlo⁶³. La significativa coincidenza rappresentata dall'analoga funzione di *exemplum* che il racconto assume, più o meno direttamente, nelle due opere, ha fatto pensare che Nonno si fosse ispirato ad Ovidio⁶⁴, piuttosto che ipotizzare la dipendenza da una fonte ellenistica comune⁶⁵. D'Ippolito⁶⁶ adduce a sostegno della tesi di una dipendenza diretta di Nonno dal poeta latino, tesi condivisa da Chuvín⁶⁷, alcuni confronti tra i due testi

⁶⁰ Nell'*Inno*, interamente dedicato al racconto dell'incontro del dio con i pirati tirreni, compare la figura del timoniere che, avendo compreso la natura divina del giovane presente sulla nave, si oppone ai tentativi dei suoi compagni di legare il dio, ma l'autore ne parla in modo indeterminato, senza farne il nome.

⁶¹ Sulla base del fatto che Servio *auctus* non menziona la storia dei pirati, D'Ippolito 1964, p. 175, ritiene che fu lo stesso Ovidio ad attribuirle al nuovo personaggio. Anche Otis 1970², pp. 401-403, sostiene l'ipotesi secondo cui Ovidio avrebbe ripreso da Pacuvio il nome di Acete, ma l'attribuzione della storia sui Tirreni al personaggio sarebbe stata una sua innovazione.

⁶² Cfr. Duc 1990, p. 185.

⁶³ Cfr. Nonno 45, 103 ss.: 'ἀλλὰ χόλον Βρομίοιο φυλάσσειο· δυσσεβίης δὲ / σοί, τέκος, ἦν ἐθέλης, Σικελόν τινα μῦθον ἐνίψω.

⁶⁴ Cfr. Keydell 1935, p. 603; D'Ippolito 1964, pp. 173 ss.; Otis 1970², pp. 401-403; Chuvín 1991, p. 77.

⁶⁵ Così Crusius 1889, p. 226.

⁶⁶ D'Ippolito 1964, pp. 173 ss.

⁶⁷ Chuvín 1991, p. 77.

riguardanti, in un caso, la reazione dei pirati di fronte ai prodigi di Bacco (al motivo della paura, presente nell' *Inno omerico*, sia Ovidio che Nonno aggiungono quello della follia: Ov. *met.* 3, 670-671: *exsiluere uiri, siue hoc insania fecit / siue timor*; Nonn. 45, 152-153: ἐβακχεύοντο δὲ λύσση / εἰς φόβον οἰστροθέντες), nell'altro l'immagine ludica dei delfini che tripudiano tra i flutti (Ov. *met.* 3, 685: *inque chori ludunt speciem*; Nonn. 44, 248: εἰσέτι κωμάζουσι καὶ ἐν ῥοθίοις Διονύσῳ, / οἶα κυβιστητῆρες ἐπισκαίρουσι γαλήνῃ). L'ipotesi di un rapporto specifico tra i due testi è stata, però, contestata da James⁶⁸, che valorizza l'*Inno omerico a Dioniso* come principale fonte di Nonno; sulla stessa linea Tissoni e Vian, che considerano i raffronti indicati da D'Ippolito non sufficientemente convincenti per postulare l'imitazione ovidiana: a parte l'analoga collocazione e funzione della vicenda nel contesto dell'episodio di Penteo, non vi sarebbe niente, nel racconto in sé, di cui si possa dire che derivi sicuramente da Ovidio⁶⁹. La divergenza delle posizioni assunte dai vari studiosi evidenzia come, nell'ambito della discussa questione dei rapporti tra Nonno ed Ovidio, il racconto relativo alle avventure di Dioniso sulla nave dei pirati tirreni costituisca uno dei casi in cui sembra più difficile pervenire ad una conclusione definitiva⁷⁰. Ad ogni modo, la narrazione della vicenda sviluppata in prima persona da Acete, la vivace rappresentazione e caratterizzazione dei personaggi, la dettagliata e sorprendente descrizione della loro metamorfosi appaiono i tratti distintivi ed originali della versione ovidiana del mito.

Tornando alla questione della congiunzione della storia di Penteo con la vicenda dei pirati tirreni nel racconto ovidiano, di particolare interesse appaiono le osservazioni

⁶⁸ A.W. James 1975, pp. 28 ss. L'assenza della figura del timoniere e di una qualunque caratterizzazione dei pirati sono le principali differenze che, stando a James, distinguono il racconto di Nonno da quello di Ovidio, a cui Tissoni 1998 aggiunge la diversa rappresentazione delle attività dei pirati tirreni: Nonno dipinge i protagonisti come uomini privi di giustizia, che depredano ed uccidono impunemente vittime indifese, al fine di valorizzare la funzione di Dioniso quale implacabile punitore dei malvagi.

⁶⁹ Cfr. Tissoni 1998, *ad loc.*, e Vian 2000 che, ipotizzando l'uso di diverse fonti da parte di Nonno (per la prima parte il poeta si sarebbe ispirato all'*Inno omerico*, per poi adottare una versione alternativa del mito, che poneva l'accento sulla follia dei pirati, provocata dalle allucinazioni uditive), pur ritenendo significativa la coincidenza rappresentata dall'analoga funzione che il racconto assume in entrambe le opere, sostiene che la narrazione in sé non debba niente al poeta latino e non esclude la possibilità di un "rencontre fortuite: Penthée et les Tyrrhéniens voisinent dans les catalogues des exploits de Dionysos, bien qu'ils soient rarement accolés" (cit. p. 690). I raffronti tra le due narrazioni, indicati da D'Ippolito, si spiegherebbero, secondo lo studioso, tenendo conto del fatto che Ovidio avrebbe contaminato due diverse versioni del mito (nell'*Inno omerico a Dioniso* i pirati abbandonano la nave, presi dal terrore; in un'altra tradizione, confluita in Apollodoro 3, 5, compariva il motivo del *furor*, a cui Nonno attribuisce particolare rilievo: cfr. 45, 152; 158; 165-166).

⁷⁰ Cfr. Barchiesi 2007, p. 222. Sulla questione, si veda anche Accorinti 2004, p. 346.

di Cameron su questa sezione del poema⁷¹. Considerando le liste esaustive di nomi una delle caratteristiche tipiche di fonti di tipo mitografico, lo studioso vede nell'indicazione dei nomi dei pirati in Ovidio un possibile indizio dell'uso da parte del poeta di strumenti di questo genere, tanto più che gran parte di questi nomi coincidono con quelli indicati da Igino (*fab.* 134)⁷², il cui racconto sui Tirreni rappresenta la versione più vicina a quella di Ovidio-in entrambi i casi il timoniere, di nome Acete, viene salvato dal dio per essersi opposto alle empie azioni dei compagni. La possibilità che Igino abbia ripreso i nomi da Ovidio è da escludere perché, sostiene Cameron, ognuno ha dei nomi che mancano nell'altro: Ovidio, *Proreus*; Igino, *Simon*. Non resta quindi che ipotizzare che entrambi attingano ad una fonte comune⁷³, che prevedeva la sopravvivenza del timoniere Acete, ma che, stando ad Igino, non connetteva questo personaggio con Penteo. Questo collegamento sarebbe suggerito, invece, da Apollodoro (3, 5, 3), che narra la storia dei Tirreni subito dopo quella di Penteo, per cui, sostiene lo studioso, potrebbe essere stata proprio la giustapposizione dei due racconti in un manuale disposto come la *Biblioteca* ad aver dato ad Ovidio l'idea di connetterle.

La congiunzione innovativa delle due storie, oltre a permettere ad Ovidio di trattare la vicenda di Penteo, di per sé priva di una vera metamorfosi, inserendovi al suo interno la storia di una vera e propria trasformazione, sembra rispondere perfettamente al gusto e alla capacità tipica del poeta di conciliare generi letterari diversi, sperimentando le infinite possibilità offerte da questa straordinaria arte combinatoria: all'interno di un racconto che ha modelli e forme tragiche, viene introdotto, mediante la tecnica del racconto a cornice, un episodio il cui modello è un inno arcaico⁷⁴. L'effetto non poteva essere che di stupore per il lettore: fino ad un certo punto la vicenda segue le linee note dalla tradizione, rappresentata essenzialmente da Euripide (il contrasto tra

⁷¹ Cameron 2004, pp. 281-282.

⁷² Hyg. *fab.* 134: *Tyrrheni, qui postea Tusci sunt dicti, cum piraticam facerent, Liber pater impubis in nauem eorum conscendit et rogat eos ut se Naxum deferrent, qui cum eum sustulissent atque uellent ob formam constuprare, Acoetes gubernator eos inhibuit, qui iniuriam ab eis passus est....nam quisquis se praecipitauerat in delphini effigiem transfiguratus est, unde delphini Tyrrheni sunt appellati et mare Tyrrhenum est dictum. numero autem fuerunt duodecim his nominibus, Aethalides, Medon, Lycabas, Libys, Opheltis, Melas, Alcimedon, Epopeus, Dictys, Simon, Acoetes; hic gubernator fuit, quem ob clementiam Liber seruauit, et Proteus.* Otto di questi nomi sono identici a quelli di Ovidio, due molto simili: Ovidio ha *Aethalion* e *Melanthus*, Igino *Aethalides* e *Melas*.

⁷³ Alla stessa conclusione era già giunto A.W. James 1975, p. 25 e n. 7.

⁷⁴ Precisa Barchiesi a p. 222 del suo commento che se il collegamento tra le due storie è innovazione di Ovidio, l'accostamento della metamorfosi dei Tirreni alla fine di Penteo in *Fasti* III 721-726, come pure nell'inno a Bacco che apre il IV libro delle *Metamorfosi*, può essere considerato come un atto di "consapevolezza letteraria".

Penteo e Tiresia, l'ordine dato dal re di imprigionare lo Straniero si ritrovano nelle stesse *Baccanti*), ma successivamente, con una svolta sorprendente, viene narrato un racconto di metamorfosi, dopo il quale sarà ripresa la vicenda di Penteo con la descrizione della sua terribile fine. Il lettore si aspetta un certo sviluppo noto della storia, ma queste sue attese sono ritardate dalla narrazione di una vicenda parallela, che occupa peraltro la parte centrale dell'intero episodio. L'interruzione della narrazione principale mediante l'inserimento di racconti secondari, con la conseguente moltiplicazione delle voci narranti, a cui corrisponde una pluralità di prospettive soggettive, di singole e personali verità, costituisce, del resto, uno dei procedimenti narrativi più frequentemente impiegati da Ovidio, e la cui decisiva importanza per la costruzione e comprensione del poema impone una riflessione sulle implicazioni che possono sorgere tra cornice ed inserto narrativo e, quindi, sul problema del rapporto tra l'intenzione di un narratore e la ricezione della storia da parte dell'ascoltatore⁷⁵. Nel caso specifico dell'episodio di Penteo, l'empio sovrano si dimostra incapace di comprendere e recepire il messaggio di ammonimento contenuto nel lungo racconto di Acete, rispetto al quale assume un atteggiamento di resistenza e rifiuto⁷⁶, finendo per costituire, con la sua stessa morte, un *exemplum* ammonitore per le donne di Tebe e per il culto di Bacco (vv. 732 ss.).

III. Penteo e l'indovino Tiresia: ripresa e variazione di un *topos* tragico

L'influenza della tragedia e la capacità del poeta di trasporre motivi e situazioni provenienti da questo genere letterario nel particolare sistema narrativo che caratterizza le *Metamorfosi* emergono già nella scena di apertura dell'episodio, in cui l'indovino Tiresia profetizza a Penteo l'arrivo di Dioniso e la sua stessa morte in caso di opposizione al nuovo dio e al suo culto (vv. 511-525):

Cognita res meritam uati per Achaidas urbes

⁷⁵ Sull'importanza di un'analisi dei singoli episodi che tenga conto della ricostruzione dell'intera situazione narrativa e, quindi, dell'identità e del rapporto tra narratore ed interlocutore, delle modalità e circostanze della narrazione, nonché della ricezione ed interpretazione della storia da parte dell'ascoltatore, cfr. Rosati 1981; *id.* 2002, pp. 282 ss.; Barchiesi 1989.

⁷⁶ Su questo aspetto, cfr. Wheeler 1999, pp. 181 ss.; Rosati 2002, p. 292.

*attulerat famam, nomenque erat auguris ingens.
 spernit Echionides tamen hunc ex omnibus unus
 contemptor superum Pentheus praesagaque ridet
 uerba senis tenebrasque et cladem lucis ademptae
 obicit. ille mouens albentia tempora canis
 «quam felix esses, si tu quoque luminis huius
 orbus» ait «fieres, ne Bacchica sacra uideres.
 namque dies aderit, quam non procul auguror esse,
 qua nouus huc ueniat, proles Semeleia, Liber;
 quem nisi templorum fueris dignatus honore,
 mille lacer spargere locis et sanguine siluas
 foedabis matremque tuam matrisque sorores.
 eueniet; neque enim dignabere numen honore,
 meque sub his tenebris nimium uidisse quereris»*

La figura di Tiresia, di cui Ovidio ricorda, nel corso del III libro, i principali eventi che ne sanciscono la “consacrazione”⁷⁷ come indovino, ossia il mutamento di sesso, l’accecamento come punizione impostagli da Era e il successivo dono della profezia ad opera del sommo Giove (vv. 320-338), costituisce il legame più immediato con la precedente storia di Narciso, narrata come prima testimonianza dell’infallibilità del famoso vate: interrogato da Liriope sul destino del figlio, l’indovino predice che il giovane Narciso avrà lunga vita solo “se non conoscerà se stesso” («*si se non nouerit*» v. 348), verso che suona come un paradossale rovesciamento del precetto dell’oracolo di Delfi “conosci te stesso”⁷⁸. Una volta terminata la storia di Narciso, condannato ad amare un’illusione senza corpo, Ovidio riprende la figura di Tiresia per proseguire con il racconto di Penteo, destinato a pagare amaramente il disprezzo per gli ammonimenti del vate.

La scena del contrasto tra il re tebano e l’indovino appariva già nel primo episodio delle *Baccanti*, che vede i due personaggi protagonisti di un agone verbale, in cui il secondo difende le ragioni del culto dionisiaco, mentre il primo le rifiuta. Se appare, quindi, legittimo ipotizzare che Ovidio possa essersi ispirato alla tragedia

⁷⁷ Galasso 2000, p. 888.

⁷⁸ Cfr. Barchiesi 2007, *ad loc.*

euripidea per quanto riguarda l'introduzione del personaggio di Tiresia, le differenze che è possibile riscontrare tra le due scene, specie nel modo in cui il poeta latino rappresenta la stessa figura del *mantis*, consentono, a mio parere, una lettura della vicenda ovidiana che, pur tenendo presente il problema dei modelli, valorizzi l'originalità compositiva del poeta.

Nella tragedia di Euripide, l'episodio dello scontro tra i due personaggi è preceduto da un prologo pronunciato dallo stesso Dioniso, che dichiara di essere giunto a Tebe per introdurre il culto bacchico e per punire chi ha dubitato della sua origine divina, prologo che si distingue per i suoi caratteri di eccezionalità, dovuti al fatto che chi recita questo monologo iniziale non si ritira, in seguito, dalla scena, come accade in altre tragedie⁷⁹, ma assume il ruolo di vero protagonista, partecipando direttamente all'azione del dramma: Ἦκω Διὸς παῖς τήνδε θηβαίων χθόνα / Διόνυσος, ὃν τίκτει ποθ' ἢ Κάδμου κόρη / Σεμέλη λοχευθεῖσ' ἀστραπηφόρῳ πυρί (vv. 1-3); ἐπεὶ μ' ἀδελφαὶ μητρός, ὅς ἦκιστ' ἐχρήν, / Διόνυσον οὐκ ἔφασκον ἐκφῦναι Διός, / Σεμέλην δὲ νυμφευθεῖσαν ἐκ θνητοῦ τινος / ἐς Ζῆν' ἀναφέρειν τὴν ἀμαρτίαν λέχους / ... τοιγάρ νιν αὐτὰς ἐκ δόμων ὤιστρησ' ἐγὼ / μανίαις...(vv. 26-33); δεῖ γὰρ πόλιν τήνδ' ἐκμαθεῖν, κεῖ μὴ θέλει / ἀτέλεστον οὔσαν τῶν ἐμῶν βακχευμάτων, / Σεμέλης τε μητρός ἀπολογήσασθαί μ' ὕπερ / φανέντα θνητοῖς δαίμον' ὃν τίκτει Δί (vv. 39-42).

Si tratta di versi carichi di forte tensione emotiva, incentrati sul problema del mancato riconoscimento della divinità di Bacco, di cui il poeta ricorda la nascita dal fulmine di Zeus che provoca la morte di Semele, un'origine miracolosa che costituisce di per sé una prima, fondamentale prova dell'essenza divina di Dioniso, ulteriormente ribadita dal gioco etimologico Διόνυσος / Διὸς παῖς, teso ad evidenziare il rapporto di discendenza diretta che unisce Bacco a Zeus⁸⁰. L' Ἦκω con cui il dio apre il proprio soliloquio non si limita ad annunciarne l'arrivo nella città natale, dopo un lungo viaggio nelle terre d'Asia, ma è funzionale ad esprimere l'epifania del dio, il suo manifestarsi ineluttabile ed inesorabile a Tebe: fin dal prologo, appare subito evidente che la rivelazione della vera natura del dio coinciderà con l'attuarsi di una vendetta che porterà alla rovina la casata di Cadmo.

⁷⁹ Si veda Afrodite nell'*Ippolito*, Hermes nell'*Ione*, Apollo nell'*Alceste* e Poseidone nelle *Troiane*.

⁸⁰ Lo stesso rapporto etimologizzante con il genitivo del nome di Zeus è riproposto ai versi 550-551 con Διὸς παῖ, Διόνυσε.

Diversa appare, invece, la struttura del racconto ovidiano, in cui la profezia di Tiresia fa, per così dire, da prologo all'arrivo del dio, descritto ai versi 527-528:

Dicta fides sequitur responsaque uatis aguntur.

Liber adest festisque fremunt ululatibus agri

La forma *adest* del verso 528 si presenta come la compiuta realizzazione dell'*aderit* pronunciato dall'indovino al verso 519 e corrisponde all' ἤκω dell'inizio della tragedia di Euripide. Nel poema, l'apertura dell'episodio ha evidentemente la funzione di sottolineare l'unicità della posizione di Penteo rispetto ad un dato universalmente riconosciuto come la fama del vate Tiresia: solo fra tutti (*ex omnibus unus*), il re oltraggia l'attività mantica dell'ormai famoso indovino e si rifiuta di tributare i dovuti onori al dio Bacco, mentre la folla ne accoglierà l'arrivo con entusiastiche grida di gioia (v. 528), situazione che diverge significativamente da quella descritta nelle *Baccanti*, in cui, stando alle parole dello stesso Dioniso (vv. 39-42), è l'intera città di Tebe, e non solo Penteo, che deve imparare a riconoscere i riti del dio. La forte tensione emotiva che innerva il prologo delle *Baccanti*, pronunciato da un dio che vede contestata la propria divinità e che enuncia in prima persona i propositi di una vendetta che si rivelerà violenta e implacabile, appare, in un certo senso, attenuata nell'apertura del racconto ovidiano, che insiste non tanto sul dramma della negazione della divinità di Dioniso (emblematicamente definito da Tiresia *numen* al verso 524) e sui tentativi di dimostrarne la veridicità, quanto, piuttosto, sulla *hybris* del sovrano di Tebe⁸¹. Se, quindi, il dio che parla in prima persona del proprio ingresso a Tebe e rivendica la propria identità divina riveste un ruolo dominante fin dall'inizio della tragedia euripidea, nel racconto delle *Metamorfosi* la profezia di Tiresia, oltre a fare da connettivo con la precedente storia di Narciso, pone immediatamente come motivo centrale l'empietà di Penteo, conferendo alla vicenda "un accentuato senso di fatalismo

⁸¹ Per quanto riguarda il racconto di Ovidio, mi è apparsa significativa la mancanza di tentativi di spiegare e dimostrare la natura divina di Dioniso da parte dello stesso dio, come avviene invece nelle *Baccanti*. La vicenda relativa alle origini di Bacco, in cui dominante appare il ruolo svolto da Era, è narrata da Ovidio in 3, 259 ss., secondo cui il corpo mortale di Semele, non potendo resistere al fuoco della folgore di Zeus, ne fu incenerito: il fulmine provocò la nascita prematura di Dioniso, che Zeus salvò, cucendolo nella propria coscia e portando così a termine la gestazione. La stessa versione del mito sembra essere presupposta da Euripide ai versi 2-3 e 6. Può essere interessante ricordare che Era compariva, nell'ambito di una tragedia che trattava il mito di Penteo, nelle *Xantriai* di Eschilo: si veda il fr. 172 R. τῶνδε βούλειτις κακῶν, da identificarsi quasi certamente con Era.

e predestinazione”⁸²: nelle parole dell’indovino, la terribile fine a cui il re va incontro è presentata come la diretta conseguenza della sua tracotanza e non si evidenzia, come accade invece nelle *Baccanti*, la volontà punitiva e vendicativa di Dioniso, fatto che comporta un ridimensionamento delle responsabilità del dio nella morte del personaggio.

Un’ulteriore, significativa divergenza riguarda la rappresentazione dello stesso Tiresia. Nel primo episodio delle *Baccanti*, il personaggio compare sulla scena, insieme al vecchio Cadmo, travestito da baccante e in procinto di sperimentare le gioie del culto dionisiaco, quando inizia un serrato dialogo con Penteo, che si presenta come una razionalistica difesa della divinità di Bacco e una lode delle sue prerogative, quasi un tentativo di iniziare il re ai riti bacchici con un’esegesi che riveli i significati nascosti del mito⁸³. Rispetto alla tradizionale figura di profeta presentata dal teatro greco, Euripide propone quindi una “ristrutturazione del personaggio”⁸⁴, le cui facoltà divinatorie appaiono indebolite, non trovando il modo di dispiegare le proprie potenzialità: il compito cui assolve Tiresia nelle *Baccanti* non è quello di predire il futuro, quanto piuttosto di commentare e spiegare dati relativi alla divinità di Bacco, nel tentativo, rivelatosi poi vano, di convincere Penteo ad accoglierne i riti. Enfatizza, quindi, la grandezza del dio che, in quanto scopritore dell’umida bevanda, rappresenta, assieme a Demetra, uno dei principi di base nel mondo degli uomini, fornisce una spiegazione del mito secondo cui Zeus cucì nella coscia il piccolo Dioniso, ne evidenzia le virtù vaticinanti, ma non enuncia vere e proprie profezie: anche quando allude ad una futura, possibile sofferenza di Penteo, precisa di parlare non per effetto della capacità mantica, ma sulla base della considerazione dei fatti (vv. 367 ss.: “e che Penteo non porti lutto nella tua casa, Cadmo. Non parlo per arte profetica, ma sulla base dei fatti: è stolto e dice cose stolte”)⁸⁵.

Rispetto a questa rivisitazione del personaggio operata da Euripide, Ovidio recupera l’immagine tradizionale di Tiresia quale infallibile indovino, dando notevole rilievo alla potenza e alla veridicità delle sue previsioni. La narrazione delle vicende che

⁸² Barchiesi 2007, p. 214.

⁸³ Per la brillante interpretazione della scena come tentativo di Tiresia di iniziare Penteo ai riti bacchici mediante un’esegesi di tipo orfico, che riveli la verità su Dioniso, cfr. Gigli Piccardi 2008, che, nel secondo episodio delle *Baccanti* di Euripide, individua la presenza di immagini e formule che rimandano ai misteri orfico-dionisiaci.

⁸⁴ Di Benedetto 2004, p. 307.

⁸⁵ La traduzione delle *Baccanti*, qui e di seguito riportata, è di Di Benedetto (cfr. *supra*, n. 22).

lo portano a diventare un famoso profeta (*met.* 3, 316-340) e il racconto del mito di Narciso come prima prova della sua infallibilità sottolineano l'importanza del suo ruolo di veggente e l'inevitabile avverarsi dei suoi vaticini: al momento della sua prima apparizione nel poema è subito definito *doctus*⁸⁶ (v. 322) e al verso 339 il poeta ne evidenzia la notorietà raggiunta per le città dell'Aonia, grazie ai suoi *inreprehensa responsa*, attraverso il superlativo *celeberrimus*, fino all'emblematica definizione di *fatidicus uates* (v. 348), che conferisce alla figura di Tiresia particolare dignità, riecheggiando il solenne ed epico *uates fatidica*, con cui Virgilio (*Aen.* 8, 340) definisce la funzione divinatoria di Carmenta, madre di Evandro. Il compiersi della profezia relativa al destino di Narciso non può che accrescere la sua fama di indovino: *Cognita res meritam uati ../ attulerat famam, nomenque erat auguris ingens* (vv. 511-512). Rispetto a questa situazione di universale riconoscimento dell'autorità e delle straordinarie prerogative del personaggio, il poeta introduce subito dopo il motivo dell'opposizione di Penteo (vv. 513 ss: *spernit Echionides tamen hunc...*), riprendendo il modulo, tipicamente tragico, del contrasto tra Tiresia e il detentore del potere politico di Tebe, modulo che, dalla tragedia attica in poi, si fissa saldamente nella vulgata del mito labdacide. Sulla scena teatrale di Atene, il messaggio di cui Tiresia si fa portatore diviene contrastato o completamente rifiutato dal suo interlocutore, "nei confronti del quale si instaura una dinamica dapprima di tensione e poi di scontro"⁸⁷. Analizzando il ricorrere del *topos* del litigio tra l'indovino e i sovrani di Tebe in tragedie come l'*Antigone* e l'*Edipo Re* di Sofocle o le *Fenicie* di Euripide, Ugolini⁸⁸ ha individuato alcuni momenti essenziali che possono essere considerati caratteristici dello svolgimento drammaturgico del motivo, e il primo dei quali è rappresentato dall'ingresso in scena del profeta, che si presenta al cospetto del re di Tebe in seguito ad

⁸⁶ L'impiego, prevalentemente poetico, di *doctus* per qualificare figure di profeti o maghi, ad indicare quindi una capacità e un potere di conoscenza soprannaturali o ispirati divinamente, risale ad Ennio *ann.* 18 V²., in cui l'aggettivo compare in relazione ad Anchise, che aveva ricevuto da Venere il dono della profezia. Altri esempi di usi analoghi si hanno in Virgilio, dove l'epiteto qualifica la Sibilla (*Aen.* 6, 292), Lucano (1, 601), Stazio (*Theb.* 1, 398), Seneca (*Herc. O.* 525) e, per quanto riguarda Ovidio, si possono citare *fast.* 1, 499, in cui si parla di *docta Carmentis*, *her.* 12, 165 e *met.* 9, 743, in riferimento a Medea.

⁸⁷ Sgobbi 2004, p. 170.

⁸⁸ Ugolini 1991, pp. 9-36. Il motivo del contrasto tra Tiresia e i sovrani di Tebe, la cui prima attestazione nell'ambito della saga labdacide si fa risalire a Stesicoro (*PMGF* 222b), è considerato da Ugolini come un caso particolare del *topos*, più generale, del litigio tra un sovrano e un vate che enuncia una profezia sfavorevole, *topos* già conosciuto dall'*epos* omerico.

una qualche sciagura incombente sulla città⁸⁹. Un tratto significativo che distingue questo primo momento, e su cui vorrei soffermarmi in vista di un confronto con il racconto ovidiano, è l'iniziale manifestazione, da parte degli stessi sovrani di Tebe, di un atteggiamento di sostanziale rispetto e stima verso Tiresia, a cui sono riconosciute una capacità di conoscenza e una sapienza superiori a quelle umane, che costituiscono, a loro volta, il presupposto per la richiesta di una predizione rivelatrice o di un consiglio risolutore. Al momento del suo ingresso in scena, nessuno dei sovrani manifesta, quindi, un atteggiamento di ostilità o insofferenza nei confronti dell'indovino o del suo potere profetico, ma saranno lo stesso comportamento del vate o il contenuto delle sue profezie a scatenare una reazione di collera verso l'interlocutore e ad interrompere ogni possibilità di comunicazione. Emblematici appaiono, al riguardo, i versi 300 ss. dell'*Edipo Re*, in cui il sovrano esprime un'incondizionata fiducia nei vaticini di Tiresia, al quale rivolge parole di profondo rispetto, che denotano un riconoscimento delle sue facoltà conoscitive e danno una definizione del suo sapere che ne sottolinea la straordinaria vastità: "Tiresia, tu che comprendi tutte le cose, ciò che si può dire e ciò che si deve tacere, ciò che sta in cielo e in terra ... Solo in te, signore, troviamo salvezza e difesa ... salva te stesso e la città, salva me, allontana la contaminazione del morto. Siamo nelle tue mani. Aiutare gli altri, per quanto si può, è il più nobile fra i compiti dell'uomo"⁹⁰, versi che suonano come un completamento delle parole di saluto con cui il coro, accogliendo l'ingresso di Tiresia, aveva enfatizzato la doppia natura, umana e divina, del *mantis*: "Ecco, accompagnano qui il divino profeta, che solo tra gli uomini possiede congenita la verità" (vv. 297-299)⁹¹.

⁸⁹ Dopo l'entrata in scena di Tiresia, gli altri momenti previsti dal codice teatrale per la realizzazione del *topos* dello scontro tra l'indovino e i re di Tebe sono:

- l'atteggiamento ambiguo del profeta, che si mostra reticente a parlare, consapevole che la verità da lui rivelata risulterà sgradita al suo interlocutore.

- l'enunciazione della profezia da parte di Tiresia che, spinto dagli incitamenti e talvolta dalle minacce del re, rivela, quasi con atteggiamento di sfida o, comunque, con toni ambigui, una verità che è sempre negativa e senza via di scampo per l'interlocutore.

- reazione parossistica del sovrano, accompagnata da accuse, minacce, offese verso l'indovino.

- controreazione di Tiresia che, facendo appello alla propria superiore saggezza, minaccia a sua volta il re.

⁹⁰ La traduzione delle tragedie di Sofocle, qui e di seguito riportata, è di Paduano 1982.

⁹¹ Anche Creonte, nell'*Antigone*, si mostra inizialmente ben disposto verso il profeta, riconoscendo di non aver mai trascurato i suoi suggerimenti: "Non ho mai trascurato il tuo consiglio" (v. 993) e, poco dopo: "Sì. Ho avuto i tuoi benefici, e ne rendo testimonianza". Allo stesso modo, il Creonte delle *Fenicie* si rivolge al vecchio Tiresia, appena tornato da Atene, con parole amichevoli, invitandolo a riprendere le forze e a scacciare la fatica del duro cammino (vv. 850).

Sarà l'insistito atteggiamento di reticenza assunto dall'indovino di fronte alla ripetuta richiesta di Edipo di salvare Tebe a suscitare l'ira del re e ad indurlo addirittura a sospettare che Tiresia sia il complice di una manovra architettata ai suoi danni da Creonte, sospetto che sembra divenire per Edipo una certezza, in seguito all'enunciazione della profezia riguardante l'incesto, il parricidio e l'esilio dello stesso sovrano, che sarà presto identificato come assassino di Laio⁹². L'ostinata ripugnanza di Tiresia a parlare, comprensibilmente interpretata, nell'ottica di Edipo, come mancanza di volontà nel salvare la città e percepita, quindi, come indegnamente provocatoria, e la successiva rivelazione di una profezia che identifica nello stesso sovrano l'empio che contamina la città, provocano una reazione di collera, che spinge il re ad insultare l'indovino e a polemizzare contro la non affidabilità della sua arte mantica⁹³. D'altra parte, sono proprio le parole del veggente che, instillando nel sovrano dubbi sulla propria origine, metteranno in moto quel "processo di recupero di un passato rimosso che condurrà Edipo alla piena coscienza dei propri mali"⁹⁴.

Sulla base di queste considerazioni, torniamo ora ad analizzare il testo di Ovidio, cercando di capire come il poeta abbia recepito e svolto il motivo, tipicamente tragico, del contrasto tra l'indovino e il sovrano di Tebe. Confrontando la dinamica che il codice teatrale prevedeva per la realizzazione drammatica di questo *topos* con la narrazione ovidiana del contrasto tra Penteo e Tiresia, mi è apparsa di particolare interesse l'assenza, nelle *Metamorfosi*, di un qualsiasi riferimento ad un iniziale atteggiamento di stima e rispetto del re nei confronti del vate, di cui Penteo contesta, fin dall'inizio, il potere profetico e la veridicità delle previsioni, facendone oggetto di empia derisione e denigrazione: *Spernit Echionides tamen hunc* (v. 512); ... *praesagaque ridet / uerba* (vv. 513-514); ... *tenebrasque et cladem lucis ademptae obicit* (vv 515 ss.). Se, sulla scena tragica greca, l'innescarsi di un meccanismo di tensione tra i due personaggi è preceduto da un primo momento di riconoscimento delle

⁹² Nonostante le insistite sollecitazioni a parlare da parte di Edipo, Tiresia si rifiuta più volte di rivelare la verità, proclamando addirittura di volersene andare senza aver pronunciato alcun responso: "Ahimè! Com'è terribile conoscere, quando la conoscenza non giova a chi la possiede! Lo sapevo bene, ma l'ho scordato; e solo per questo sono venuto qui." (316-318); "Lasciami tornare a casa" (320); "E tutti voi non capite. Ma io non rivelerò il mio dolore, per non dire il tuo" (328-329); "Perché continui inutilmente a chiedere? Da me infatti non saprai niente" (332-333); "Non dirò più una parola." (343). Si vedano, inoltre, *Soph. Ant.* 1060 ss. ed *Eur. Phoen.* 865-866; 891-894.

⁹³ Dopo avergli rinfacciato la sua cecità (370-371), Edipo accusa l'indovino di essere un traditore, un orditore di inganni (387-88), mette in discussione l'affidabilità delle sue predizioni (393-396), fino a minacciarlo di punizioni fisiche (355; 363; 368; 401-403).

⁹⁴ Sgobbi 2004, p. 164.

prerogative e dell'alta sapienza del *mantis*, partecipe, ad un tempo, della natura umana e divina, ed appare comunque causato da un atteggiamento di reticenza dell'indovino o dall'oggetto delle sue stesse rivelazioni, nella narrazione di Ovidio l'introduzione della figura di Tiresia e l'immediata indicazione del disprezzo manifestato da Penteo sembrano avere la funzione di esaltare, come motivo principale, l'empietà del sovrano. Nella costruzione dell'episodio ovidiano, alla grandezza della fama dell'indovino viene immediatamente contrapposto l'atteggiamento denigratorio di Penteo: l'assenza di un vero e proprio scontro dialettico con l'indovino e la mancanza di una vera causa scatenante l'ira del re, nelle parole o nel comportamento di Tiresia, non possono che focalizzare l'attenzione del lettore sulla *hybris* del sovrano. Aprendo l'episodio con l'inesorabilità della profezia di Tiresia, il cui ruolo di *mantis* appare fortemente ridotto nella scena delle *Baccanti* che lo vede protagonista, Ovidio riprende, quindi, il modulo tragico dello scontro tra l'indovino e i re di Tebe, ma lo rielabora e adatta, al fine di accentuare l'arroganza e l'empietà di Penteo, sottolineate, peraltro, mediante il ricorso ad un motivo, altrettanto tipico, come quello del vedere.

IV. La simbologia della luce / tenebra e il motivo del “vedere”

I versi iniziali del racconto e, in particolare, le parole pronunciate dal veggente appaiono caratterizzate dal significativo ricorrere di termini legati alla sfera semantica della luce e del vedere. Ai versi 514 ss., il re deride i presagi del vecchio, rinfacciandogli, con tono sprezzante, la sua cecità: .. *praesagaque ridet / uerba senis tenebrasque et cladem lucis ademptae / obicit*. Agli insulti di Penteo, Tiresia risponde sottolineando la sua ipotetica e paradossale condizione di felicità, se anch'egli fosse privo della vista, in modo da non assistere alle cerimonie bacchiche:

*“quam felix esses, si tu quoque luminis huius
orbis” ait “fieres, ne Bacchica sacra uideres”.*

Arriverà presto il giorno in cui giungerà a Tebe Bacco, figlio di Semele, e se Penteo non lo onorerà debitamente, sarà fatto a pezzi dalla madre e dalle zie. Così

accadrà, preannuncia Tiresia, e allora Penteo lamenterà che il *mantis* troppo abbia visto, pur immerso nelle tenebre: “*meque sub his tenebris nimium uidisse quereris*” (v. 525). Colpisce, in questi passi, il riferimento al valore ossimorico della cecità di Tiresia, che alla perdita di luce materiale fa corrispondere una straordinaria presenza di luce conoscitiva: la ricca presenza di immagini ed espressioni relative al campo semantico del vedere dà luogo ad un interessante gioco di sovrapposizioni metaforiche, in cui si possono distinguere diversi livelli di interpretazione. Ad un primo, immediato livello si allude al “vedere” inteso, in senso proprio, come facoltà di percepire mediante la vista. Notevole appare, al riguardo, l’uso di termini che rimandano alla simbologia della luce / tenebra per indicare la cecità del profeta, a cui Ovidio aveva già fatto ricorso nella precedente narrazione delle cause del suo accecamento: scelto come arbitro di una frivola disputa fra Giove e Giunone su chi, tra l’uomo e la donna, provasse maggior piacere nel rapporto sessuale⁹⁵, Tiresia viene implacabilmente punito con la cecità dalla dea, irritata dal giudizio dell’indovino, che confermava la tesi di una superiorità del piacere femminile rispetto a quello maschile: *dicta Iouis firmat; grauius Saturnia iusto / nec pro materia fertur doluisse suique / iudicis aeterna damnauit lumina nocte* (vv. 333-335); Giove decide, però, di ricompensarlo attraverso il dono del potere profetico⁹⁶ (vv. 336 ss.):

*At pater omnipotens (neque enim licet inrita cuiquam
facta dei fecisse deo) pro lumine adempto
scire futura dedit poenamque leuauit honore.*

Il nesso *aeterna nocte* (v. 335) richiama il *tenebras* del verso 515, in cui la condizione della cecità è rappresentata mediante la nozione prevalente di oscurità; le espressioni *damnauit lumina* (335), *lumine adempto* (337), il vicino (*cladem*) *lucis ademptae* (515) e *luminis... / orbus* di 517-518 vertono sull’uso, prevalentemente poetico, di *lumen / lumina* nel senso di “occhi” o “vista”, a cui il poeta ricorre più volte nelle sue

⁹⁵ Gli dèi decidono di rivolgersi a Tiresia per risolvere la loro disputa, in quanto l’indovino aveva avuto modo di sperimentare sia la sessualità maschile che quella femminile: era infatti divenuto donna, per aver colpito con un bastone una coppia di serpenti che si stavano congiungendo, ed aveva recuperato il proprio aspetto originario, quando, imbattutosi negli stessi serpenti, li aveva colpiti di nuovo.

⁹⁶ Sulla connessione tra anomalie visive e virtù profetiche, cfr. Camassa 1982.

opere⁹⁷. In particolare, il nesso formato dal sostantivo *lumen* e il participio *ademptus* sembra una ripresa di *Aen.* 3, 658, dove Virgilio, parlando del Ciclope Polifemo, ne dà la seguente descrizione: *monstrum horrendum informe ingens, cui lumen ademptum*⁹⁸. Può essere inoltre interessante osservare, con Barchiesi⁹⁹, come l'uso poetico di "luci" per occhi e il riferimento all'immagine della "notte che prende gli occhi" si trovino nell'*Inno per i lavacri di Pallade* di Callimaco, secondo cui il cacciatore Tiresia fu punito con la cecità per aver visto, senza volerlo, la dea Atena, mentre si bagnava nell'Ippocrene (v. 78: σχέτλιος· οὐκ ἐθέλων δ' εἶδε τὰ μὴ θεμιτά; v. 82: παιδὸς δ' ὄμματα νῦξ ἔλαβεν; v. 92: φάεα παιδὸς ἔχεις). Alla stessa versione dell'accecamento di Tiresia fa riferimento Properzio nell'elegia 4, 9, in cui la sacerdotessa della Bona Dea, allontanando Ercole dalle acque che scorrono nel bosco sacro della dea, allude al destino del vate per mostrare la punizione che spetta a chi vede ciò che è vietato vedere: "*parce oculis*¹⁰⁰, *hospes, lucoque abscede uerendo; / cede agedum et tuta limina linque fuga. / interdicta uiris metuenda lege piatur / quae se summota uindicat ara casa. / magno Tiresias aspexit Pallada uates, / fortia dum posita Gorgone membra lauat*" (4, 9, 53 ss).

A questo primo livello di lettura, sembra sovrapporsi un secondo piano interpretativo, che con la nozione di "vedere" indica non più, in senso proprio, il percepire stimoli esterni per mezzo della funzione visiva, ma allude, metaforicamente, alla capacità di comprendere, giudicare la realtà e, in relazione al personaggio di Tiresia, di prevedere perfino situazioni ed eventi futuri. L'intersecarsi dei due livelli interpretativi emerge chiaramente nell'espressione, posta a conclusione della profezia del vate, *sub his tenebris nimium uidisse*, in cui l'accostamento di termini apparentemente ossimorici realizza efficacemente, a livello verbale, quel rapporto tra cecità fisica e veggenza spirituale su cui gioca l'intero passo. Le tenebre che occultano la vista di Tiresia non impediscono un *vedere* che è *sapere*, che è conoscenza soprannaturale e ispirata dell'avvenire: come tale, questo sapere si contrappone alla

⁹⁷ Ulteriori passi, oltre a quelli citati, che si possono segnalare per l'uso di *lumen* / *lumina* col significato di "occhi" o "vista" sono: *met.* 1, 625, 684, 714, 720; 3, 420; 7, 86 ss.; *fast.* 2, 845; 6, 204. In particolare, l'espressione *luminis orbus* torna in *met.* 14, 189 in riferimento al Ciclope.

⁹⁸ Sulle possibili sfumature semantiche di *lumen* in questo passo, si veda Glenn 1974.

⁹⁹ Barchiesi 2007, p. 174.

¹⁰⁰ Come spiega Narducci 1998, p. 281, "l'espressione *parce oculis* andrà presa a doppio taglio: «tieni lontano gli occhi», ma anche «bada ai tuoi occhi», come ben traduce Paolo Fedeli" (Properzio, *Elegie*, Firenze 1988, p. 223). Sull'importanza del motivo del vedere cose vietate nel III libro delle *Metamorfosi*, vd. *infra*, pp. 35 ss.

cecità di Penteo, che non è più cecità degli occhi, come nel caso dell'indovino, bensì cecità della mente, incapacità di capire, valutare, distinguere la realtà. Nonostante gli avvertimenti del vate e la predizione precisa del suo sciagurato destino, il re non comprende il proprio errore, chiuso nel suo rigido razionalismo e irremovibile nel suo ostinato atteggiamento di empietà. Può essere interessante notare come una simile contrapposizione, giocata su termini relativi al vedere, sebbene non riferita ad una figura profetica, ritorni in *fast.* 6, 204, in cui si parla di Appio Claudio Cieco che, pur privo della vista, era dotato di una spiccata capacità di comprendere le situazioni, come testimonia il rifiuto delle profferte di pace avanzate da Pirro:

*Appius est auctor , Pyrrho qui pace negata
multum animo uidit, lumine captus erat.*

La capacità di “vedere con la mente” è indicata chiaramente dall’espressione *multum animo uidit*, in cui la vicinanza del verbo *uidere* e del sostantivo *lumen*, in prossimità della cesura, accentua l’antitesi tra le due concezioni, espressione che possiamo accostare al *nimum uidisse* (*met.* 3, 525) detto di Tiresia, la cui facoltà conoscitiva non riguarda solo la realtà presente, ma si estende anche alla previsione di eventi futuri: la differenza di condizione si coglie, direi, nella diversa valenza degli avverbi *multum* e *nimum*, il secondo dei quali, indicando, secondo il commento di Bömer¹⁰¹, un potere di conoscenza superiore a quello umano, appare particolarmente appropriato a qualificare il *uidere* di un indovino; al *lumine captus* dei *Fasti*, con cui si indica la cecità di Appio Claudio, si può far corrispondere il *sub his tenebris* di *met.* 3, 525¹⁰².

¹⁰¹ Bömer *ad loc.*

¹⁰² A giocare sulle possibili valenze offerte dal concetto di cecità, se pur in contesti ben diversi, è anche Cicerone che, in *de domo* 105 e in *de haruspicum responso* 37-39, insiste sul fatto che la profanazione, da parte di Clodio, dei riti della Bona Dea ha comportato per lui, come punizione, non la perdita degli occhi, ma l’accecaimento della mente: *Ex quo intellegitur multa in uita falso homines opinari, cum ille, qui nihil uiderat sciens quod nefas esset, lumina amisit, istius, qui non solum aspectu sed etiam incesto, flagitio et stupro caerimonias polluit, poena omnis oculorum ad caecitatem mentis est conuersa* (*de domo* 105). E ancora, *har. resp.* 38 ss.: *An tibi luminis obsesset caecitas plus quam libidinis?... deorum tela in impiorum mentibus figuntur. Quare miserior es cum in omnem fraudem raperis oculis quam si omnino oculos non haberes.* Su questi ed altri passi e sull’interpretazione della cecità mentale di Clodio, che in alcuni punti della *de har. resp.* diventa addirittura *furor*, si veda Narducci 1998.

L'insistenza sulla cecità di Tiresia, che non trova riscontri nelle *Baccanti*, compare, come motivo di una certa centralità, in altre tragedie in cui ricorre il modulo del conflitto fra l'augure e il tiranno. In particolare, il tema acquista un significativo rilievo, diventando il nodo intorno a cui si sviluppa l'intero dramma, nella scena del contrasto tra Tiresia e il sovrano nell'*Edipo Re* di Sofocle, in cui il lessico del conoscere è intersecato con quello del vedere: "nei due uomini sono di fronte ... le due cecità, degli occhi e della mente, e l'antitesi del vedere senza conoscere e del conoscere senza vedere culmina nella disputa tra il re ed il sacerdote"¹⁰³. Ai versi 303 ss., è lo stesso Edipo che, tessendo le lodi dell'indovino, ne evidenzia la capacità di comprendere il male che affligge la città, pur non vedendo con gli occhi: "πόλιν μὲν, εἰ καὶ μὴ βλέπεις, φρονεῖς δ' ὅμως / οἷα νόσῳ σύνεστιν". Come abbiamo visto, solo dopo l'atteggiamento di reticenza del vate, il sovrano, preso dall'ira, gli rinfaccia la sua cecità fisica, estendendola, con tono denigratorio, anche ad altri sensi e alla mente: "σοὶ δὲ τοῦτ' οὐκ ἔστ', ἐπεὶ / τυφλὸς τά τ' ὧτα τὸν τε νοῦν τά τ' ὄμματα εἶ" (vv. 370 ss.). A queste ed altre accuse, Tiresia risponde sottolineando l'errore di Edipo, che è errore di conoscenza, umana limitatezza a comprendere: "Λέγω δ', ἐπειδὴ καὶ τυφλὸν μὲν ὠνείδισας / σὺ καὶ δέδορκας κοῦ βλέπεις ἴν' εἶ κακοῦ, / οὐδ' ἔνθα νάεις, οὐδ' ὅτων οἰκεῖς μέτα" (vv. 412 ss.)¹⁰⁴, in cui centrale appare l'antitesi tra δέρκεσθαι, ad indicare il vedere in senso proprio, e βλέπειν, che esprime il vedere con la mente, ossia il conoscere. Il tema del vedere / non vedere ritorna nella scena dell'incontro tra il re tebano e l'indovino Tiresia nell'*Oedipus* di Seneca, ma con una valenza significativamente diversa da quella attribuitagli nella tragedia greca, valenza che appare in perfetta linea con l'immagine del nuovo Tiresia presentata dal poeta latino. Rispetto alla tradizionale figura di indovino investito di grande autorevolezza, dotato di straordinarie facoltà divinatorie e capace, pur nella sua cecità, di vedere il futuro grazie ad un potere di conoscenza, da cui gli altri sono esclusi, il Tiresia che Seneca decide di portare sulla scena presenta aspetti decisamente, e sorprendentemente, innovativi, che lo allontanano dal personaggio sofocleo¹⁰⁵: il profeta entra lentamente, guidato dalla figlia Manto (vv. 288 ss.: *in tempore ipso sorte Phoebæ excitus / Tiresia tremulo tardus*

¹⁰³ Ghezzi 1948, p. 42.

¹⁰⁴ Al τυφλὸν μὲν ὠνείδισας dell'*Edipo Re* si può far corrispondere il *tenebras..obicit* della narrazione di Ovidio.

¹⁰⁵ Per quanto riguarda la caratterizzazione del personaggio di Tiresia in Seneca, cfr. Trabert 1953, p. 91; Palmieri 1983, pp. 134 ss. e Töchterle 1994, pp. 300 ss.

accelerat genu / comesque Manto luce uiduaturn trahens. Vv 288 ss.), che riferirà al padre cieco¹⁰⁶ i segni infausti e contraddittori dei sacrifici compiuti, che Tiresia si mostra incapace di interpretare, non riuscendo a rivelare al re la risposta attesa; per questo, decide di ricorrere alla necromanzia, evocando l'ombra di Laio. Di fronte a questa nuova rappresentazione di un Tiresia che, privato della tipica onniscienza, spiega la sua incompetenza, giustificandola con la motivazione della vecchiaia, chiaramente avvertita come un peso e non più come simbolo di saggezza¹⁰⁷, e che “si dice incapace di accedere alla divinazione naturale derivata dall'invasamento divino”¹⁰⁸, anche il tradizionale rapporto tra cecità e potere profetico risulta stravolto: *uisu carenti magna pars ueri latet*, esclama l'indovino al verso 295¹⁰⁹. Se, nella tradizione letteraria, la cecità appare come simbolo dell'onniscienza, il legare, secondo un rapporto di causa-effetto, la mancanza fisica della vista all'ignoranza e, quindi, alla mancata preveggenza, “significa scardinare dalle fondamenta la figura profetica tradizionale”¹¹⁰.

Tornando al testo delle *Metamorfosi*, la rilevanza attribuita al motivo del vedere / non vedere, oltre a rivelare la sua matrice tragica, consente di connettere la storia di Penteo con le altre vicende raccontate nel corso del III libro. Tra i motivi-chiave che ricorrono in questa sezione del poema e che costituiscono il tessuto connettivo delle varie storie narrate in questo libro, si distingue, infatti, quello della visione fatale¹¹¹: dopo il segmento iniziale dedicato alle imprese di Cadmo e alla fondazione della città di Tebe (vv. 1-30), Ovidio introduce una serie di vicende mitiche i cui protagonisti si trovano ad affrontare le conseguenze rovinose del loro illecito guardare. Atteone è punito con la trasformazione in cervo per aver assistito ai lavacri di Diana (vv. 177 ss.:

¹⁰⁶ La cecità di Tiresia è espressa, anche in questo caso, mediante perifrasi basate sull'uso di *lux* nel senso di “vista”: *luce uiduaturn*, v. 290; *lucis inopem*, v. 301; al v. 996, l'espressione *luminis orbus*, impiegata da Ovidio in *met.* 3, 517-518, viene riferita da Seneca allo stesso Edipo. Per un dettagliato commento a questi versi dell'*Oedipus*, si veda Töchterle 1994, *ad loc.*

¹⁰⁷ Degl'Innocenti Pierini 1989, p. 93. Cfr. v. 289: *Tiresia tremulo tardus accelerat genu*, e vv. 293-294: *Quod tarda fatu est lingua, quod quaerit moras / haut te quidem, magnanime, mirari addecet*.

¹⁰⁸ Degl'Innocenti Pierini 1989, p. 93. Si vedano, al riguardo, i vv. 297-298: *si foret uiridis mihi / calidusque sanguis, pectore exciperem deum*.

¹⁰⁹ Per il verso 295, si veda Degl'Innocenti Pierini 1989, pp. 92-93, che apporta valide argomentazioni a sostegno del traddito *latet*, rispetto alla congettura *patet*, considerata inaccettabile in quanto stravolgerebbe completamente l'interpretazione del personaggio di Tiresia nell'*Oedipus*. La cecità, spiega la studiosa, è percepita dal *mantis* come una menomazione, giacché il personaggio senecano “non è l'indovino della tradizione letteraria greca, ma appare assimilato ad un aruspice etrusco e come tale ha bisogno della vista per esercitare la sua *ars*: ed infatti Seneca introduce il personaggio della figlia Manto, gli occhi che vedono per il padre”. La lezione tramandata dai manoscritti è accettata e difesa anche da Töchterle nel suo commento all'*Oedipus*.

¹¹⁰ Palmieri 1983, p. 136.

¹¹¹ Sulla centralità del motivo del vedere nel III libro, si vedano Feldherr 1997, pp. 27 ss.; Gildenhard-Zissos 1999, pp. 170 ss.; Onorato 2005.

*qui simul intrauit rorantia fontibus antra, sicut erant nudae uiso sua pectora nymphae / percussere uiro; vv. 183 ss: qui color.. /.../ is fuit in uultu uisae sine ueste Dianae, e “nunc tibi me posito uisam uelamine narres, si poteris narrare, licet”, esclama minacciosamente la dea al v. 192); Semele, ingannata dalla perfida Giunone, chiede a Giove di poterlo contemplare e ammirare in tutta la sua potenza nel momento dell’amplesso, ma ne morirà incenerita (vv. 259-315); come preannunciato dalla profezia di Tiresia, il tragico destino di Narciso dipende da un *uidere* che lo renderà vittima di un’ossessiva e bruciante passione per se stesso. Il ricco repertorio di sostantivi (*acies, lumen, oculus, species*), aggettivi (*mirabilis, caecus*), verbi (*uidere, spectare, mirari, adspicere, respicere*), di cui Ovidio si avvale, dimostra la centralità del motivo della visione nella storia di Narciso e rivela, al contempo, l’abilità del poeta nel giocare con le varie accezioni legate al concetto del guardare: il fatale vedere di Narciso implica, innanzitutto, una presa di coscienza della propria bellezza, per poi diventare “ininterrotta *contemplazione* dell’immagine riflessa”¹¹² nella fonte, fino al riconoscimento di sé in quella stessa *imago*. Penteo, infine, sarà punito con uno spietato *σπαράγμός* per aver voluto spiare le cerimonie bacchiche (vv. 517-518: «*quam felix esses, si tu quoque luminis huius orbis*» ait «*fieres, ne Bacchica sacra uideres*»), ossia per aver violato con lo sguardo la sacralità di riti misterici riservati ai soli iniziati. Il motivo del vedere appare con una certa insistenza già nelle *Baccanti*, in cui Euripide delinea il ritratto di un Penteo desideroso di essere spettatore (v. 829) di quei riti che aveva sostenuto di avere in odio e che in seguito cercherà di vedere senza essere visto (v. 1050: ὥς ὀρώμεν οὐχ ὀρώμενοι)¹¹³; ai vv. 913 ss., è lo stesso Dioniso a sottolineare la volontà di Penteo di vedere ciò che è vietato e di impegnarsi in cose proibite: σὲ τὸν πρόθυμον ὄνθ’ ἃ μὴ χρεὼν ὀρᾶν / σπεύδοντά τ’ ἀσπούδαστα, Πενθέα λέγω. Ovidio riprende il tema della visione proibita di ciò che è sacro fin dall’apertura dell’episodio e ad esso conferisce particolare rilievo, facendone il motivo-chiave che segna l’inizio della rovina di Penteo (vv. 708-711):*

*monte fere medio est, cingentibus ultima siluis,
purus ab arboribus spectabilis undique campus.
hic oculis illum cernentem sacra profanis*

¹¹² Onorato 2005, p. 500.

¹¹³ Sull’importanza del “vedere” nelle *Baccanti* di Euripide, cfr. Vernant 1991, pp. 232 ss.

Appare degno di particolare interesse che la μεταβολή del destino del personaggio sia segnalata dal suo divenire da “spettatore” oggetto della vista altrui: il re si reca sui monti per assistere ai riti dionisiaci, ma da osservatore diviene osservato e il momento in cui viene visto coincide con l’inizio della sua orribile fine¹¹⁴. Il ricorrere insistito di termini relativi al vedere (*spectabilis*¹¹⁵, *oculis*, *cernentem*, *uidet*) pone l’accento sul rovesciamento della condizione dell’empio.

Un procedimento simile, incentrato sull’accentuazione dell’aspetto visivo in connessione con un altro *Leitmotiv* del III libro, quale il contrappasso, si coglie già ai vv. 97-98, in relazione alla figura di Cadmo: «*quid, Agenore nate, peremptum / serpentem spectas? et tu spectabere serpens*»¹¹⁶. Mentre osserva l’animale ucciso, Cadmo ode una voce misteriosa che profetizza la sua trasformazione in serpente: la struttura del verso, caratterizzata dal chiasmo e dal poliptoto, evidenzia il processo che porterà Cadmo da spettatore a osservato, specchio perfetto di ciò che ha visto.

Se è vero, quindi, che il vedere illecito costituisce uno dei temi principali del III libro, l’azione trasgressiva dei vari personaggi acquista, tuttavia, valenze diverse, a seconda delle situazioni. Nel caso di Atteone, per esempio, il poeta interviene direttamente, spiegando che il suo tragico destino è frutto non di uno *scelus*, bensì di un *crimen Fortunae*, di un *error*, essendo il suo vedere assolutamente involontario e privo di una qualsiasi responsabilità soggettiva del protagonista (per caso, infatti, si imbatte in Diana e nelle sue ninfe): *at bene si quaeras, Fortunae crimen in illo, / non scelus inuenies; quod enim scelus error habebat?* (vv. 141-142). Se, quindi, la vicenda mitica di Atteone è presentata come “una storia di innocenza umana colpita da una divinità violenta e ingiusta”¹¹⁷, non altrettanto si può dire del destino di Penteo, il cui vedere si

¹¹⁴ Su questo aspetto, cfr. Feldherr 1997, pp. 27 ss.

¹¹⁵ La spettacolarità della morte di Penteo è accentuata anche dalla visibilità dello scenario in cui si svolge l’azione, uno spazio libero dagli alberi (*purus ab arboribus*) e, quindi, aperto allo sguardo (*spectabilis undique*). Si veda Barchiesi 2007, *ad loc.*: “la scena del delitto è molto più simile a un vero e proprio teatro (cfr. v. 709 *spectabilis undique*), o forse più precisamente «anfiteatro» se si pensa al sangue che scorrerà e alla confusione tra uomo e animale”.

¹¹⁶ Su questi versi e sul valore del chiasmo, cfr. Lateiner 1990, pp. 226-227, e Barchiesi 2007 *ad loc.*

¹¹⁷ Galasso 2000, p. 876. Proprio la menzione della vicenda di Atteone diviene l’occasione in cui, per la prima volta, si dibatte nel poema il problema della giustizia delle punizioni inflitte dagli dèi: *rumor in ambiguo est: alii uiolentior aequo / uisa dea est, alii laudant dignamque seuera / uirginitate uocant; pars inuenit utraque causas* (met. 3, 253-254).

presenta come un atto di trasgressione volontaria, che implica una responsabilità personale del soggetto: né gli avvertimenti di Tiresia, né il racconto della punizione dei pirati tirreni, né i consigli di Cadmo e Atamante riescono a trattenerlo dal violare la sacralità del culto bacchico.

V. La morte di Penteo

La narrazione della morte di Penteo costituisce un esempio emblematico per comprendere il gioco sottile che lega la composizione ovidiana ai suoi possibili modelli, essendo una delle scene in cui il poeta, pur dimostrando di conoscere il testo euripideo, se ne allontana consapevolmente per alcuni e fondamentali aspetti.

Innanzitutto, la rappresentazione di Penteo. Come vedremo nel prossimo capitolo, una delle principali differenze che distinguono il racconto latino dalla tragedia greca è la rinuncia ovidiana a rappresentare il motivo del travestimento di Penteo, che doveva costituire una delle maggiori innovazioni euripidee rispetto alla versione principale del mito, rappresentata da Eschilo.

Per quanto concerne le *Baccanti*, dopo una rappresentazione di Penteo quale sovrano autoritario, violento, cieco nella sua ostinazione, assistiamo ad un processo di progressivo cedimento del re di fronte all'irresistibile forza del dionisismo, processo che raggiunge il culmine nella scena del suo travestimento da Baccante: il re arriva sul Citerone dopo un'umiliante "vestizione" che, prevedendo per lui i tipici accessori dionisiaci, quali il peplo, una lunga chioma, il tirso e la nebride, segna l'inizio di un'importante operazione di delegittimazione del personaggio.

Nel racconto delle *Metamorfosi*, al contrario, l'immagine di Penteo mantiene una propria coerenza, non subendo nessun cambiamento, né interiore né esteriore. Il personaggio ovidiano non dà alcun segno di cedimento, rimane inflessibile, il suo atteggiamento è caratterizzato da un'ostinata resistenza psicologica, che lo abbandona solo nel momento finale dello *sparagmós*. Il poeta latino rinuncia all'immagine di Penteo travestito da Menade, preferendo ad essa il paragone con un cavallo smanioso di combattere, paragone che conferisce al personaggio la dignità propria di un eroe epico.

Penteo arriva sul luogo che sarà teatro della sua morte non come una Tiade, ma come un focoso guerriero (3, 704 ss.):

*ut fremit acer equus, cum bellicus aere canoro
signa dedit tubicen, pugnaeque adsumit amorem,
Pentheia sic ictus longis ululatibus aether
mouit et audito clamore recanduit ira.*

Spunti per una rappresentazione del contrasto tra Penteo e Dioniso in chiave bellica potevano probabilmente trovarsi nella trattazione della vicenda fatta da Eschilo. Nei versi 24-26 delle *Eumenidi*, in cui la Pizia ricorda come Dioniso, messosi al comando delle Baccanti come di un esercito, fosse stato l'autore della morte di Penteo, è stata infatti riconosciuta un'allusione al perduto *Pentheus* dello stesso Eschilo. In particolare, i versi 25-26 hanno indotto a pensare che nella tragedia trovasse espressione il motivo di uno scontro armato tra il dio e le sue seguaci da una parte, e Penteo e le sue forze, dall'altra¹¹⁸: ἐξ οὗτε Βάκχαις ἐστρατήγησεν θεός / λαγὼ δίκην Πενθεὶ καταπράψας μόρον. Come osserva Di Benedetto nella sua premessa all'edizione delle *Baccanti*¹¹⁹, l'immagine di Dioniso al comando dell'esercito delle Menadi ritorna al verso 52 della tragedia euripidea, in cui il dio minaccia di muovere battaglia contro i Tebani, nel caso in cui essi vogliano cacciare le Baccanti dal monte, ricorrendo alle armi (vv. 50 ss.: ἦν δὲ θηβαίων πόλιν / ὀργῇ σὺν ὅπλοις ἐξ ὄρους βάκχας ἄγειν / ζητῆ, ξυνάψω μαινάσι στρατηλατῶν), ma, spiega lo studioso, questo sviluppo presentato come ipotetico dal dio rimane, di fatto, una possibilità non eseguita; allo stesso modo, il progetto di Penteo di un intervento armato contro le Menadi, formulato ai versi 781-785¹²⁰, non troverà una reale attuazione nella tragedia euripidea, che ha preferito uno snodo della vicenda diverso da quello che doveva caratterizzare il finale dell'opera eschilea. Nelle *Baccanti*, il tema bellico, rappresentato dalla possibilità di uno scontro armato tra le due forze in opposizione, viene bloccato ed abbandonato a favore di un inaspettato sviluppo della vicenda che, prevedendo come esito degli inganni e della follia indotta dal dio l'apparizione dell'autoritario sovrano di Tebe nelle vesti di una

¹¹⁸ Si vedano, al riguardo, Gantz 1993, p. 483; Di Benedetto 2004, pp. 16-18.

¹¹⁹ Di Benedetto 2004, p. 17.

¹²⁰ Eur. *Bacc.* 781 ss.: κέλευε πάντας ἀσπιδηφόρους / ... / ὥς ἐπιστρατεύσομεν / βάκχαισιν.

donna e la sua orribile fine per mano della madre, si differenziava, probabilmente proprio per questo aspetto, dalla trattazione del mito presentata da Eschilo.

Al riguardo, può essere interessante ricordare un frammento degli *Stasiastae* di Accio, tragedia incentrata probabilmente sulla vicenda mitica del trace Licurgo, da cui è possibile ipotizzare che anche in quest'opera trovasse attuazione il progetto di una guerra combattuta tra l'esercito del re e le forze di Dioniso (fr. 608 R³)¹²¹:

Non uides quam turbam, quantos belli fluctus concites?

In questi versi, in cui le agitazioni e gli sconvolgimenti della guerra sono espressi mediante la metafora dei flutti, con un'espressione, *belli fluctus*, che tornerà in Lucrezio 5, 1289-1290, si possono forse riconoscere parole rivolte a Licurgo, accusato di aver suscitato una pericolosa battaglia, a causa della sua opposizione.

Rispetto alla tradizione tragica rappresentata dal possibile sviluppo del mito in Eschilo e dalle *Baccanti* euripidee, Ovidio mostra la propria originalità: da Euripide riprende la scena dello *sparagmós*, ma non il motivo del travestimento, e sviluppa l'immagine di Penteo guerriero, che doveva essere particolarmente valorizzata da Eschilo, oltre a trovare diverse attestazioni nelle arti figurative¹²², attraverso una similitudine di chiaro stampo epico. L'immagine del cavallo che si slancia con impeto è, infatti, generalmente riferita, nella poesia epica, ad un guerriero che irrompe in battaglia: in Hom. *Il.* 6, 506-511¹²³, lo slancio di Paride che, rivestito delle illustri armi, attraversa impetuoso la città, è evidenziato dalla similitudine con un cavallo che, rotti i legami, galoppa fiero per la pianura, e gli stessi versi sono ripetuti nel quindicesimo libro in riferimento ad Ettore, che torna a combattere, dopo aver ricevuto nuova forza da Apollo; il paragone sarà, inoltre, ripreso da Ennio in una delle più suggestive descrizioni

¹²¹ Dove non altrimenti indicato, le citazioni dei frammenti dei tragici arcaici latini (tranne Ennio) seguono il testo di O. Ribbeck, *Scaenicae Romanorum poesis fragmenta*, tertiis curis recognovit O.R., vol. I, Lipsiae 1897. I casi in cui non mi sia attenuta al testo adottato in tale edizione saranno indicati e spiegati nelle note.

¹²² Per testimonianze figurative che ritraggono Penteo come armato e non travestito da Baccante secondo la versione euripidea, cfr. Tomasello 1958, Mackay 1970, Gantz 1993.

¹²³ Hom. *Il.* 6, 506-511: ὥς δ' ὅτε τις στατὸς ἵππος, ἀκοστήσας ἐπὶ φάτνῃ, / δεσμὸν ἀπορρήξας θείῃ πεδίοιο κροαίνων, / εἰωθὼς λούεσθαι ἐϋρρεῖος ποταμοῖο / κυδιόων· ὕψοῦ δὲ κάρη ἔχει, ἀμφὶ δὲ χαῖται / ὥμοις ἄτссονται· ὁ δ' ἀγλαΐῃφι πεποιθὼς, / ῥίμῃφ' ἔγχεα φέρει μετὰ τ' ἦθεα καὶ νομὸν ἵππων / ὥς υἱὸς Πριάμοιο Πάρις κατὰ Περγᾶμου ἄκρης / τεύχεσι παμφαίνων ὥς τ' ἡλέκτωρ ἐβεβήκει.

superstiti del poema¹²⁴, e tornerà in *Aen.* 11, 492-497, dove il *furor* bellico di Turno è espresso mediante il verbo *fremere*, come nella similitudine delle *Metamorfosi*¹²⁵: le immagini a cui la similitudine ovidiana sembra avvicinarsi maggiormente sono, però, come precisa Barchiesi¹²⁶, quella di Eschilo *Sept.* 392-394, dove Tideo furente e smanioso di lotta è paragonato ad un cavallo eccitato che freme, attendendo lo squillo della tromba, e Apollonio Rodio 3, 1259-62, in cui Giasone è assimilato ad un cavallo desideroso di guerra:

βοᾶ παρ' ὄχθαις ποταμίαις, μάχης ἐρῶν,
ἵππος χαλινῶν ὧς κατασθμαίνων μένει,
ὅστις βοὴν σάλπιγγος ὁρμαίνει μένων.
(Aesch. *Sept.* 392 ss.)

ὥς δ' ὅτ' ἀρήιος ἵππος, ἐελδόμενος πολέμοιο,
σκαρθμῶ ἐπιχρεμέθων κρούει πέδον, αὐτὰρ ὑπερθεῖν
κυδιόων ὀρθοῖσιν ἐπ' οὔασιν αὐχέν' ἀείρει·
(Apoll. Rhod. 3, 1259 ss.)

L'insolita espressione *pugnae adsumit amorem* richiama il nesso ἐελδόμενος πολέμοιο usato da Apollonio, il quale sembra aver combinato l'immagine omerica con quella di derivazione eschilea¹²⁷, in cui Tideo è detto, appunto, μάχης ἐρῶν; ad avvicinare i versi ovidiani al modello di Apollonio è, inoltre, il carattere militaresco della similitudine¹²⁸, sottolineato, nelle *Argonautiche*, dall'aggettivo ἀρήιος, riferito al cavallo stesso, e nelle *Metamorfosi* dall'epiteto *bellicus*, usato a proposito della tromba il cui squillo infiamma l'animale. Particolarmente appropriato appare, inoltre, l'impiego di *acer* che, oltre ad essere un attributo tipico della sfera eroica, indicando la foga più

¹²⁴ Ennio *Ann.* 514-518 V²: *Et tum sicut equus qui de praesepibus fartus / uincla suis magnis animis abruptit et inde / fert sese campi per caerula laetaque prata, / celso pectore saepe iubam quassat simul altam / spiritus ex anima calida spumas agit albas.* Su questi versi, cfr. Skutsch 1986, pp. 683-687.

¹²⁵ Verg. *Aen.* 11, 492 ss.: *qualis ubi abruptis fugit praesaepia uinclis / tandem liber equus campoque potitus aperto / aut ille in pastus armentaque tendit equarum / aut adsuetus aquae perfundi flumine noto / emicat arrectisque fremit ceruicibus alte / luxurians, luduntquae iubae per colla, per armos.*

¹²⁶ Barchiesi 2007, p. 236.

¹²⁷ Cfr. Hunter 1989, *ad loc.*

¹²⁸ Barchiesi 2007, p. 236.

che la rapidità del cavallo¹²⁹, richiama una delle connotazioni principali dell'indole di Penteo (cfr. *acrior*, v. 566) e dell'altro nemico di Bacco, Licurgo.

Certo è che la similitudine contribuisce a conferire al personaggio tragico di Penteo una connotazione contemporaneamente eroica, che non trova riscontri nella parte finale delle *Baccanti*.

Quale poteva essere l'impatto di una simile scelta? Quale effetto suscita nel lettore la rappresentazione ovidiana del personaggio di Penteo?

Lo scarto derivante dal ricorso ad una comparazione, impiegata nell'epica tradizionale in riferimento al tipo dell'eroe-guerriero, per connotare la figura di Penteo, nel momento in cui sta per compiersi il suo umiliante destino, sembra creare un effetto di ironia tragica, suscitando nel lettore aspettative, che poi saranno disattese: lo scenario in cui il re si troverà protagonista non è il teatro della guerra, bensì il teatro di Dioniso e delle *Baccanti*, e la morte che lo attende è ben lontana dalla fine tipica di un eroe dell'*epos*. La decisione di evitare qualunque tipo di cedimento della personalità di Penteo sembra avere l'effetto di rendere ancora più incisivo e sorprendente il momento della catastrofe finale: l'inflessibile sovrano di Tebe che, in qualità di difensore della città di fronte al pericolo del disordine bacchico, si precipita sul Citerone come un valoroso soldato mosso dall'ira, vedrà completamente annientata la propria identità ad opera di una donna e, per giunta, la madre. Quella di Penteo è una morte disonorevole, ignominiosa, nella quale la perdita totale della μορφή del corpo della vittima determina il completo annientamento dell'identità del personaggio.

Mentre nelle *Baccanti* il processo che porta Penteo alla distruzione della sua persona è segnato da una fase intermedia rappresentata da un profondo cambiamento che, portandolo ad assumere aspetto e comportamento da Menade, lo avvicina gradualmente al misterioso mondo dionisiaco, l'unità e coerenza dell'identità del personaggio ovidiano, non intaccato da nessuna metamorfosi o cedimento, accresce l'impatto del tracollo finale.

L'originalità ovidiana e l'abilità di rimodellare situazioni e personaggi legati ad una particolare tradizione letteraria, facendo sapientemente interagire moduli tragici e convenzioni epiche, è evidente anche nella combinazione, immediatamente successiva,

¹²⁹ Riprendo l'osservazione da Galasso 1995, che commenta il nesso *acer equus* in Ov. *Pont.* 2, 11, 21-22.

di una scena di matrice tragica, come quella dello *sparagmós*¹³⁰, con un'altra similitudine di evidente derivazione epica, come quella relativa al cadere delle foglie (vv.729-731):

*non citius frondes autumnii frigore tactas
iamque male haerentes alta rapit arbore uentus,
quam sunt membra uiri manibus derepta nefandis*

La comparazione, incentrata sulla rappresentazione delle foglie strappate dal vento, è generalmente impiegata nell'epica per alludere alla caducità e transitorietà della condizione umana: in questo passo del sesto libro dell'*Iliade* si può rintracciare l'archetipo di questa immagine, destinata ad avere grande fortuna nella tradizione letteraria successiva¹³¹:

οἷη περ φύλλων γενεή, τοίη δὲ καὶ ἀνδρῶν.
φύλλα τὰ μὲν τ' ἄνεμος χαμάδις χέει, ἄλλα δέ θ' ὕλη
τηλεθόωσα φύει, ἕαρος δ' ἐπιγίγνεται ὥρη
ὥς ἀνδρῶν γενεὴ ἢ μὲν φύει ἢ δ' ἀπολήγει.
(*Il.* 6, 146 ss.)

Se Omero insiste sull'incessante avvicinarsi delle generazioni umane, paragonate al ritmo ciclico della natura che, dopo la caduta autunnale delle foglie, contempla il risveglio primaverile della vegetazione, le successive riprese o rielaborazioni della similitudine spostano l'accento per lo più sul rapido trascorrere della giovinezza o sulla caducità e brevità della vita, come in questi versi di Mimnermo (fr. 2, 1-2 West):

¹³⁰ Il sacrificio dello *σπαργμός* consisteva nel laceramento della vittima ancora viva, a cui seguiva la consumazione immediata delle carni crude e sanguinanti (*ὁμοφαγία*). Per gli scrittori greci tardi, l'omofagia era semplicemente un rito commemorativo, a ricordo del giorno in cui Dioniso infante fu sbranato e divorato, ma in realtà questa pratica sembra avere motivazioni originarie diverse. Si parte dalla constatazione che vittime di questo sacrificio erano generalmente un toro o un capro: considerando che Dioniso è molto spesso rappresentato in forma taurina ed è talvolta identificato con un capretto, si pensa che alla base di questo sacrificio ci fosse l'idea della consumazione del corpo del dio. Il rito offrirebbe, quindi, un esempio di sacrificio sacramentale o comunione: i fedeli, ingerendo le carni della vittima in cui si riconosceva un'incarnazione del dio, ne assimilano la forza soprannaturale. Cfr., al riguardo, Jeanmaire 1972, pp. 249 ss.

¹³¹ Sulla similitudine e sulla sua fortuna nella tradizione letteraria, si veda Tandoi 1981, pp. 241 ss.; Brink 1971, pp. 146-149; Sider 2001, pp. 272-288.

ἡμεῖς δ', οἷά τε φύλλα φύει πολυάνθεμος ὥρη
 ἔαρος, ὅτ' αἰψ' αὐγῆς αὖξεται ἡελίου,
 τοῖς ἵκελοι πήχυιον ἐπὶ χρόνον ἄνθεσιν ἥβης
 τερπόμεθα, πρὸς θεῶν εἰδότες οὔτε κακὸν

La similitudine, ripresa in alcuni versi trasmessi sotto il nome di Simonide (fr. 19, 2 West), sarà riferita da Bacchilide alla moltitudine degli infelici mortali nell'oltretomba¹³², ed una comparazione simile tornerà in Virgilio *Aen.* 6, 305 ss. per indicare la folla delle anime che si precipitano lungo le rive del Cocito¹³³:

Huc omnis turba, ad ripas effusa, ruebat

.....

*quam multa in siluis autumn frigore primo
 lapsa cadunt folia*

Alla luce della precedenti attestazioni della nota similitudine, sorprende che Ovidio, riecheggiando contemporaneamente l'archetipo omerico ed il modello virgiliano, da cui riprende il nesso *autumni frigore*, peraltro nella stessa posizione metrica, la impieghi in riferimento alla terribile sorte di Penteo: mentre la delicata similitudine virgiliana esprime un profondo e compassionevole accordo tra il ciclo della natura e la sofferenza umana, Ovidio vi ricorre per descrivere la rapidità con cui Agave fa scempio del corpo del figlio¹³⁴. L'impiego di una comparazione, basata sulla rappresentazione del naturale ed inesorabile cadere delle foglie e generalmente riferita alla transitorietà della vita umana, per illustrare invece un evento assolutamente innaturale e disumano come il laceramento di Penteo ad opera della madre, crea uno stridente e provocatorio contrasto, che non può non colpire il lettore; il tono realistico e naturale della descrizione delle foglie contrasta con il carattere macabro e brutale della situazione a cui si riferisce, suscitando un effetto di profondo straniamento¹³⁵.

¹³² Bacchilide 5, 63-67 Maehler: ἔνθα δυστάνων βροτῶν / ψυχὰς ἐδάη παρὰ Κωκυτοῦ ῥέεθροις / οἷά τε φύλλ' ἄνεμος / Ἰδας ἀνὰ μηλοβότους / πρῶνας ἀργηστὰς δονεῖ.

¹³³ Per altre attestazioni dell'immagine, cfr. Aristofane *Au.* 685; Apoll. Rhod. 4, 216 ss., dove si allude alla moltitudine dei guerrieri; Nonno 3, 249, in cui l'immagine tornerà a riferirsi alle stirpi degli uomini, e Orazio *ars* 60-63, in cui il poeta paragona la sorte dei vocaboli di una lingua al destino delle foglie di una selva.

¹³⁴ Cfr. Segal 1969, pp. 83 ss.

¹³⁵ Barchiesi 2007 *ad loc.* parla, appropriatamente, di "poetica del delirio e dello straniamento che domina questo finale". Lo studioso sottolinea, inoltre, come il contrasto sia ancora più pungente "se si

L'insolito adattamento della similitudine, che ancora una volta crea un ponte tra mondo mitico e sfera del reale, ed il tono distaccato con cui il poeta conclude l'episodio (*talibus exemplis monitae noua sacra frequentant / turaque dant sanctasque colunt Ismenides aras*) attenuano la partecipazione agli effetti di pathos del racconto, lasciando emergere l'atteggiamento di distanza del narratore rispetto agli eventi narrati.

Se confrontata con il finale delle *Baccanti*, la conclusione del racconto latino si caratterizza per l'assenza di un qualunque riferimento alla scena straziante del rinsavimento di Agave e del riconoscimento della reale identità della vittima uccisa, scena che avrebbe comportato una forte compartecipazione al dolore dei personaggi, vittime di un'ira eccessiva del dio. È la sofferenza la vera protagonista della parte conclusiva della tragedia: Dioniso, è vero, esce trionfatore dalla vicenda, colui che si era arrogantemente opposto alla sua forza e al suo culto è stato duramente punito, ma è altrettanto vero che alla fine l'accento batte non sul trionfo del dio, ma sul dolore che la sua punizione ha causato alle due figure più vicine a Penteo, Agave e Cadmo. Una volta che Agave avrà ripreso coscienza e riacquisito il controllo della propria mente, l'orgoglio e la gioia lasceranno il posto al dolore e alla totale disperazione¹³⁶, e sempre l'infelicità è la nozione dominante su cui Cadmo tornerà insistentemente nell'esodo, dove, con tono accorato e disincantato, arriva persino a biasimare il comportamento eccessivo del dio, che si è spinto troppo oltre nella sua vendetta (vv. 1249-1250): ὥς ὁ θεὸς ἡμᾶς ἐνδίκως μὲν ἀλλ' ἄγαν / Βρόμιος ἄναξ ἀπώλεσ' οἰκεῖος γεγώς, concetto ribadito dallo stesso Cadmo al v. 1346, pronunciato in risposta al rimprovero, mossogli da Dioniso, di aver imparato troppo tardi chi egli fosse: ἐγνώκαμεν ταῦτ' ἀλλ' ἐπεξέρχῃ λίαν.

È proprio l'eccessiva durezza, spietatezza manifestata dal dio nella vendetta punitiva che impedisce un totale consenso, da parte dello spettatore e, quindi, di Euripide, alla figura di Dioniso. Da questo punto di vista, il dramma non sembra avere soluzione: non c'è un vero vincitore, non c'è la proposizione di una soluzione definitiva al contrasto tra i "modelli" di vita e di cultura che Penteo e il dio rappresentano¹³⁷; le

pensa che negli adattamenti della lirica corale e di Virgilio c'era un riferimento al destino ultraterreno delle anime, mentre qui Penteo viene annientato in modo totale e senza possibile compensazione".

¹³⁶ Così esclama al v. 1280 Agave, inorridita nello scoprire la verità: 'ἔα, τί λεύσσω; τί φέρομαι τόδ' ἐν χερσίν;', e prosegue: 'ὅρῳ μέγιστον ἄλγος ἢ τάλαιν' ἐγώ'; alla domanda rivolta da Cadmo, se ciò che vedeva assomigliasse ad un leone, la sventurata risponde: 'οὔκ, ἀλλὰ Πενθέως ἢ τάλαιν' ἔχω κάρα' (v. 1284).

¹³⁷ Penteo può essere visto come il rappresentante della sapienza prodotta dalla cultura politica e razionalistica, Dioniso ripropone, invece, un arcaico mondo di riti e comportamenti che rifiutano quelle

opposizioni, le contraddizioni restano, e solo rinunciando a voler offrire una soluzione necessariamente conciliante si può forse cogliere il vero significato della tragedia, in cui Di Benedetto vede il riflesso della crisi della cultura del V secolo, un secolo che, nei duri anni della guerra del Peloponneso, mostra l'esistenza di profonde lacerazioni all'interno della società ateniese¹³⁸.

Se il finale delle *Baccanti*, che vede Agave e Cadmo accomunati in un medesimo destino di rovina, segnato dall'esilio e dalla separazione tra i due, rivela la profonda tragicità e complessità dell'opera, la scena conclusiva del racconto ovidiano che, priva di un qualunque giudizio o commento sull'operato del dio, è incentrata sulla rappresentazione del violento *sparagmós* compiuto dalle folli Baccanti e seguito, subito dopo, dall'immagine contrastante della pia religiosità delle donne tebane, che celebrano i regolari riti di Bacco¹³⁹, suscita un effetto di ambiguità, che appare in linea sia con la tradizionale duplicità di Dioniso, "dio di frontiera tra selvaggio e civilizzato"¹⁴⁰, sia con il consapevole e disincantato atteggiamento di distanza del poeta dalla materia narrata. Nella concitata descrizione dell'orrida fine del re, l'interesse del narratore si concentra non sull'espressione di una valutazione morale dell'azione compiuta, ma sulle forme

norme.

¹³⁸ Cfr. Di Benedetto 1971, pp. 294 ss. Molto si è discusso sull'interpretazione e sul reale significato di questo dramma, sul quale sono state formulate le opinioni più disparate (per un'efficace sintesi dei contributi più importanti sulla questione, cfr. Bárberi Squarotti 1999, pp. 11 ss.): da chi ha voluto vedervi l'intima adesione dell'ultimo Euripide alla religione dionisiaca, la testimonianza di una sorte di conversione del poeta al dionisismo, a chi ha concentrato l'attenzione soprattutto sullo scontro tra i personaggi di Penteo e Bacco quali rappresentanti, rispettivamente, l'uno della ragione che pretende di razionalizzare tutto, l'altro della componente emotiva, irrazionale, delle passioni insopprimibili della natura umana (sul dionisismo come simbolo della componente istintiva ed emotiva della natura umana ha insistito, in particolare, Dodds 1960², che vede nella rovina di Penteo la conseguenza del suo tentativo di reprimere delle pulsioni profondamente radicate nel suo animo. Sulla scia di Dodds, Foley 1985 e Segal 1982 valorizzano la funzione simbolica attribuita al dio, insistendo, in particolare, sulla dialettica tra civilizzazione e natura selvaggia che la tragedia rifletterebbe). Di Benedetto propone un'analisi più articolata dell'opera, analisi che tenga conto del contesto non solo letterario, ma anche culturale e storico in cui essa si colloca: il dramma costituisce, per lo studioso, "l'estremo documento di una crisi che era di Euripide ma coinvolgeva tutta la cultura greca del V secolo a.C." (Di Benedetto 1994, p. 30). Proprio il pessimismo maturato dal poeta negli ultimi anni di vita, durante i quali si assiste ad un accentuarsi della crisi della cultura periclea e delle istituzioni ateniesi, spiegherebbe il ripiegamento sui principi dell'etica tradizionale e l'invito insistente a vivere giorno per giorno. Se, da una parte, forte è l'invito ad assumere un atteggiamento di profondo rispetto nei confronti degli dèi, atteggiamento che recupera valori fondamentali della *pietas* tradizionale, dall'altra questo invito è accompagnato da una critica stringente dell'operato di Dioniso, eccessivo nella sua vendetta. Questa dissonanza interna, spiega lo studioso (1971, p. 300), non va eliminata, come non va eliminata la dissonanza e l'ambiguità della natura del dio; il poeta ci presenta il dionisismo in tutta la sua complessità: estasi, gioia, liberazione, ma anche violenza, sangue, sconvolgimento ne sono le componenti fondamentali.

¹³⁹ La contraddizione finale tra la violenza dell'atto compiuto dalle selvagge Baccanti e la religiosità delle donne di Tebe, che, in un contesto cittadino e non selvaggio, si dedicano alla celebrazione dei regolari riti di Dioniso, è stata acutamente messa in luce da Barchiesi 2007, p. 240.

¹⁴⁰ Barchiesi 2007, p. 240.

straordinarie in cui essa si realizza, sullo sconvolgente spettacolo di ingannevoli parvenze ed allucinazioni che, generato dal potere illusionistico del dio, porterà al completo annientamento dell'identità e del corpo di Penteo. In fondo, la struttura stessa del poema, il mondo che il poeta intende ricreare con l'incessante proliferare di racconti sul cambiamento, ci impone di considerare quella di Penteo come una delle numerose storie che popolano il sorprendente universo delle *Metamorfosi*, un universo dai confini incerti, mutevoli, in cui gli uomini, vittime dei propri errori o dell'arbitrario potere degli dèi, si muovono in una dimensione governata da inganni e terribili equivoci, un universo che il poeta guarda “con occhio divertito e distaccato”¹⁴¹; quella relativa al tebano Penteo è una delle molte vicende di *hybris* umana punita narrate nel vasto poema, in cui centrale appare il tema del conflitto uomo-dio e della superiore potenza divina¹⁴².

¹⁴¹ Rosati 1994, pp. 22-23.

¹⁴² Sulla centralità del contrasto uomo-dio nel poema ovidiano, cfr. Rosati 2001, che si occupa, in particolare, di come questo ed altri conflitti di potere siano interpretati e discussi, di come, cioè, diventino “oggetto di discorso” (p. 44). Osserva lo studioso a p. 49: “questa conflittualità endemica periodicamente monta e riesplode, ma finisce ogni volta con la riaffermazione della gerarchia appunto 'naturale' e la punizione del mortale che ha osato metterla in discussione”.

CAPITOLO SECONDO

PENTEIO, TIRANNO EMPIO E FURIOSO

I. *Contemptor superum Pentheus*

Uno dei tratti principali che, nella tradizione mitica e letteraria, distinguono l'immagine ed il ruolo di Penteo è, sicuramente, l'empietà: il re tebano è, in primo luogo, il nemico di Dioniso, l'avversario degli dèi. Nelle *Baccanti* il personaggio rappresenta l'archetipo del θεομάχος, dell'uomo che pretende di competere con un dio, opponendo la grandezza umana a quella divina; l'uso del verbo θεομαχεῖν (vv. 45-46: ὅς θεομαχεῖ τὰ κατ' ἐμὲ καὶ σπονδῶν ἄπο / ὠθεῖ μ' ἐν εὐχαίς τ' οὐδαμοῦ μνείαν ἔχει)¹⁴³ appare funzionale a presentare la colpa di Penteo come insolente sfida ad una divinità¹⁴⁴, come superba pretesa di “vincere con la forza ciò che è invincibile” (v. 1001: τάνικατον ὡς κρατήσων βίαι), pretesa che lascia trasparire una volontà di oltrepassare i limiti assegnati alla condizione umana, che sarà punita con un violento rovesciamento della sorte del protagonista. Una formulazione simile della colpa di Penteo ritorna ai versi 635-636, pronunciati dallo stesso Dioniso ed incentrati sul tema del conflitto tra uomo e dio: πρὸς θεὸν γὰρ ὦν ἄνθρωπος / ἐς μάχην ἐλθεῖν ἐτόλμησ'.

Un frammento del *Lucurgus* di Nevio sembra testimoniare come il motivo dell'empia opposizione dell'uomo ad un dio e del drammatico contrasto tra umano e divino dovesse costituire un nucleo tematico di importante rilievo nella rappresentazione della vicenda mitica dell'altro famoso nemico di Dioniso, Licurgo:

caue sis tuam contendas iram contra cum ira Liberi (36 R.³)

¹⁴³ Il verbo ricorre anche al verso 1255, quando Agave, tornata dalla sua folle caccia, si augura che il figlio, capace solo di combattere gli dèi, possa un giorno diventare un abile cacciatore, come la madre: εἴθε παῖς ἐμὸς / εὖθηρος εἴη ... / ... / ... ἀλλὰ θεομαχεῖν μόνον / οἷός τ' ἐκείνος (vv. 1252 ss.).

¹⁴⁴ Cfr. Bárberi Squarotti 1999, p. 14.

Il verso, citato da Nonio nel quarto libro della *Compendiosa doctrina* per l'uso di *contendere* nel senso di *comparare*¹⁴⁵, potrebbe appartenere ad uno scontro verbale tra il re trace e Dioniso, che lo ammonisce di guardarsi bene dal provocare, con la sua ira, quella di un dio, sebbene non si possa escludere l'ipotesi che a pronunciare queste parole sia non *Liber*, ma un personaggio del seguito di Licurgo oppure un componente del corteo dionisiaco.¹⁴⁶ In questo avvertimento a non voler competere con l'ira di un dio, avvertimento la cui incisività è rafforzata dal ricorso ad un artificio retorico proprio della lingua arcaica quale l'allitterazione, si colgono la causa e la natura dell'empietà di Licurgo, che non è solo sacrilego disconoscimento della divinità di Bacco, ma anche arrogante pretesa di misurarsi con un dio, che si traduce in un atto di *hybris*, di tracotante dismisura. Ad un contesto simile di ammonimento a non opporsi alla forza di un dio, potrebbe essere ricondotto un frammento delle *Baccanti* di Eschilo¹⁴⁷ (fr. 22 R.), in cui leggiamo:

τό τοι κακὸν ποδῶκες ἔρχεται βροτοῖς
καὶ τὰμπλάκημα τῷ περῶντι τὴν θέμιν

Sebbene lo stato frammentario dei versi e le scarse informazioni in nostro possesso sulla tragedia impediscano di contestualizzare ed interpretare con precisione il frammento, l'affermazione in esso contenuta, relativa al ricadere della colpa (ἀμπλάκημα) su chi trasgredisce la giustizia divina, sembrerebbe adattarsi alla

¹⁴⁵ Non. 395 L.: «*Contendere significat comparare..Naevius in Lycurgo: cave ...Liberi*». Lattanzi 1994, p. 246, pone giustamente l'attenzione sull'espressione *caue sis contendas*, in cui è conservata la traccia della costruzione paratattica originaria, con il congiuntivo che segue immediatamente il verbo principale senza alcuna congiunzione. Sui possibili valori del congiuntivo in costruzioni di questo tipo (potenziale/eventuale o ottativo/volitivo), cfr. Ernout-Thomas 1972, p. 291.

¹⁴⁶ Warmington 1957, p. 133 e Traglia 1986, p. 203 ritengono che il frammento appartenga ad un alterco tra Licurgo e il dio, mentre l'ipotesi suggerita da Mette attribuisce il verso ad un personaggio del seguito di Licurgo, che cerca di convincere il re a non esporsi alla collera di Dioniso. Pastorino 1955, p. 38, attribuisce il verso ad un componente del corteo dionisiaco, condotto dinanzi a Licurgo. Sulla collocazione del frammento, si vedano anche Marmorale 1950², p. 195 e Lattanzi 1994, p. 264 n. 450.

¹⁴⁷ Eschilo aveva dedicato alla leggenda tebana di Dioniso una tetralogia, la cui formazione è purtroppo difficile da stabilire, dato lo scarso numero di frammenti a noi pervenuti. Abbiamo cinque titoli tramandati: Βάκχαι, Ξάντριάι, Πενθεύς, Σεμέλη ἢ Ὑδροφόροι, Τροφοί. Molteplici sono le ipotesi di ordinamento dei titoli e di ricostruzione della tetralogia avanzate dagli studiosi: da chi vi esclude Τροφοί, a chi considera Βάκχαι come titolo alternativo del Πενθεύς o delle Βασσάραι (tragedia che appartiene all'altra trilogia eschilea dedicata ad argomenti dionisiaci, ossia la *Licurgia*), o ritiene che Βάκχαι o Πενθεύς fosse il titolo dell'intera trilogia, a chi esclude invece le Ξάντριάι, ritenendo che la tragedia avesse per oggetto la punizione della figlia di Minia (sulla complessa questione, si veda *TrGF* III, p. 117, Dodds 1960², p. xxvi; Gantz 1980). Per quanto riguarda le *Baccanti*, quello sopra riportato è comunque l'unico frammento della tragedia ad esserci giunto.

condizione di Penteo, il cui errore ha origine, appunto, da un eccesso, dalla volontà di travalicare i limiti imposti all'uomo: l'atto di superare, oltrepassare e, quindi, trasgredire (περάω) l'ordine stabilito delle cose, ciò che è lecito e conforme ad una giustizia universale di origine divina (θέμις)¹⁴⁸, sembra tradurre la colpa di Penteo, frutto di eccessiva tracotanza¹⁴⁹. L'efficacia del concetto espresso in questi versi appare, peraltro, accentuata dalla formulazione gnomica, che conferisce alla riflessione un valore generalizzante, teso a far apparire la massima come una verità universalmente valida¹⁵⁰.

Tornando alle *Baccanti* di Euripide, la dura condanna della ὕβρις di Penteo definita, in forte contrapposizione all' Ὀσία invocata dal coro in un contesto di accentuata solennità religiosa, οὐχ Ὀσία (vv. 370-375: Ὀσία πότνα θεῶν / Ὀσία ... / αἰεὶ οὐχ Ὀσίαν / ὕβριν ἐς τὸν Βρόμιον), nonché la successiva qualificazione del personaggio come ἀσεβής (v. 502) o ἀδικῶν confermano l'immagine di Penteo quale sacrilego oppositore al culto di Bacco, immagine che ritroviamo nel carme 26 di Teocrito, dedicato alla narrazione della fine di Penteo. Βέβαλοι (v. 14) sono infatti definiti dal poeta gli occhi del re che, nascostosi dietro una roccia, osserva i riti segreti delle Baccanti, a cui, in qualità di non iniziato, non avrebbe potuto assistere. Dopo aver descritto lo σπαράγμος del personaggio ad opera di Ino, Autonoe ed Agave, l' "io" del narratore interviene direttamente, invitando a non criticare l'azione delle donne tebane e a non biasimare l'opera degli dèi: "e nessun altro si preoccupi di un nemico di Dioniso, neppure se dovesse soffrire pene più dure di queste. ... Per me voglio essere puro e gradito a chi è puro. ... Salute all'avvenente Semele ed alle sue sorelle ... che per impulso di Dioniso compiono quest'opera non criticabile. Nessuno biasimi le azioni degli dei"¹⁵¹, afferma Teocrito, commentando la morte del protagonista ai versi 27 ss. La tradizionale rappresentazione di Penteo quale re empio ed ingiusto sarà ripresa ed accentuata da Nonno nella sezione delle *Dionisiache* contenente la *Penteide* (canti 44-

¹⁴⁸ Sul concetto di θέμις, cfr. Bosco 1967, Corsano 1988 e Lo Schiavo 1997.

¹⁴⁹ Può essere interessante osservare come il verbo περάω compaia più volte nei *Persiani* di Eschilo per indicare il superamento del mare di Elle, che costituisce la colpa di Serse: l'azione di oltrepassare le rive dell'Ellesponto attraverso la costruzione di un ponte di barche coincide con un atto di superamento dei limiti assegnati all'uomo, poiché aggirare il mare significa disconoscere la sacralità e la divinità che è nella natura, ed imporre una volontà di dominio, che sfocia nel campo della *hybris*, della trasgressione: "Mio figlio, senza comprendere, realizzò questi piani con audacia giovanile, lui che ha sperato di trattenere in catene-come uno schiavo- la corrente del sacro Ellesponto, il Bosforo corrente divina ... pur essendo mortale, credeva stoltamente che gli dèi tutti, anzi Posidone avrebbe dominato" (trad. Belloni), esclama Dario ai versi 744 ss. Sui concetti di colpa e responsabilità in Eschilo, si veda Newiger 1986, pp. 485 ss.

¹⁵⁰ Sull'uso di *gnomai* in Eschilo, cfr. Zanichelli 1990.

¹⁵¹ Cito il testo e la traduzione del carme 26 di Teocrito dall'edizione di Vox 1997.

46), in cui il personaggio appare come “archetipo dell’operatore di ogni male e di ogni empia teomachia”¹⁵²: la definizione di ἀθέμιστος ἄναξ (44, 17) si accorda perfettamente con la successiva descrizione che lo rappresenta nell’atto di preparare un’armata per combattere il dio (v. 18: καὶ στρατιὴν ἐκόρυσσε μαχήμονα), e può essere avvicinata all’epiteto ἀτάσθαλος, attribuitogli in una sequenza di versi emblematici per la caratterizzazione del Penteo di Nonno che, interessato a ricondurre il personaggio alla tipologia del tiranno, lo rappresenta secondo tratti propri di altri teomachi o re ingiusti: ζῆλον ἔχων ὑπέροπλον, ἄναξ κυμαίνεται Πενθεύς. / καὶ κενεῆς προχέων ὑπερήνορα κόμπων ἀπειλῆς / τοῖον ἔπος δμῶεσσιν ἀτάσθαλος ἴαχε Πενθεύς (vv. 131-135). Se la smisuratezza (ὑπέροπλον) lo avvicina all’altro avversario di Dioniso, Licurgo (cfr. *Dion.* 20, 404: δυσσεβίην ὑπέροπλον ὀπιπεύων Λυκοόργου), gli aggettivi ὑπερήνωρ e ἀτάσθαλος compaiono entrambi nella *Teogonia* di Esiodo per qualificare il tiranno Pelia (vv. 995-996: βασιλεὺς ὑπερήνωρ / ὕβριστης Πελίας καὶ ἀτάσθαλος ὄβριμοεργός), mentre la superbia (κόμπος) caratterizza la figura dell’empio Capaneo nei *Sette contro Tebe* di Eschilo (v. 425: ὁ κόμπος δ’ οὐ κατ’ ἄνθρωπον φρονεῖ); l’espressione ζῆλον ἔχων ritorna invece in *Paraphr.* Σ 66 (ζῆλον ἔχων Χριστοῦ θεημάχον ἴαχε φωνήν), istituendo così un interessante accostamento fra l’empio Penteo ed i sacerdoti del tempio ebraico, avversari di Cristo.¹⁵³ Si può, infine, ricordare un componimento dell’*Antologia Palatina* (3, 1) che, dedicato alla glorificazione di Semele, portata in cielo dopo la morte dal figlio Dioniso, parla dell’ “empio oltraggio di Penteo” (v. 4: τὰν ἄθεον Πενθεὺς ὕβριν).

Dopo aver cercato di mostrare come l’empietà costituisca un tratto distintivo della figura di Penteo dalla tragedia greca sino alla tarda antichità¹⁵⁴, torniamo al testo delle *Metamorfosi*, allo scopo di comprendere come Ovidio abbia rappresentato questo aspetto tradizionale del personaggio. Le osservazioni proposte nel precedente paragrafo sulla struttura del segmento incipitario dell’episodio ovidiano, basata sulla ripresa e

¹⁵² Tissoni 1998, p. 68.

¹⁵³ Per questi raffronti linguistici, si veda l’ampio commento di Tissoni 1998 (pp. 122-125), utile per comprendere l’uso, da parte di Nonno, di molteplici fonti letterarie per la rappresentazione del personaggio di Penteo.

¹⁵⁴ Per quanto riguarda la produzione letteraria latina, oltre all’episodio ovidiano di Penteo, si può ricordare come lo stesso Ovidio definisca *impia* l’ombra di Penteo in *trist.* 5, 3, 40, e come in Stazio *Theb.* 7, 209 s., Giove alluda al rifiuto di Penteo di accettare il culto bacchico per esemplificare l’abituale attitudine di Tebe ad oltraggiare gli dèi.

sulla contemporanea variazione di *topoi* tragici, hanno permesso di evidenziare come motivo centrale del racconto l'empietà del re, che fin dai primi versi, appare caratterizzato secondo i tratti tipici del tiranno empio e furioso. La narrazione, incentrata sul tema della *hybris* punita dal dio, si conclude con il completo rovesciamento del destino dell'empio: chi, all'inizio, accusava i riti bacchici di mistificazione e depravazione, considerandoli solo *magicae fraudes* (v. 534), si troverà non solo a riconoscere il proprio errore, ma a dover fornire, con la propria morte, un *exemplum* che inviti al rispetto del culto dionisiaco: *talibus exemplis monitae noua sacra frequentant / turaque dant sanctasque colunt Ismenides aras* (732-733), versi che appaiono in linea con il commento di Cadmo alla terribile morte del re nelle *Baccanti* di Euripide: εἰ δ' ἔστιν ὅστις δαίμόνων ὑπερφρονεῖ / ἐς τοῦδ' ἀθρήσας θάνατον ἡγείσθω θεούς (vv. 1325-1326). Un'analisi delle scelte lessicali operate dal poeta, unita ad un'indagine sull'intertestualità¹⁵⁵, oltre a confermare la rilevanza attribuita al tema dell'empietà, rivelano come nel creare il personaggio di Penteo, Ovidio si sia avvalso non solo del modello euripideo, ma anche dell'implicito raffronto con altri re o tiranni empi ed ingiusti. L'emblematica definizione di *contemptor superum* (v. 514), oltre a conferire all'empietà del personaggio una valenza più totalizzante e, quindi, più radicale di quanto non faccia Euripide che, nelle *Baccanti*, introduce un'importante restrizione del comportamento sacrilego del re, rivolto unicamente a Dioniso¹⁵⁶, richiama da vicino l'espressione *contemptor diuum*¹⁵⁷, con cui Virgilio qualifica il personaggio di Mezenzio al momento della sua prima apparizione nel poema (7, 648), espressione che troviamo ripetuta all'inizio del libro ottavo (*contemptor deum*, v. 7), quasi a voler consacrare l'epiteto come formula propria dell'eroe etrusco¹⁵⁸. L'immagine che il poeta dell'*Eneide* ci consegna di questo personaggio è quella di un tiranno sanguinario, caratterizzato da immane ferocia ed empietà. La crudeltà è evidenziata soprattutto nel fosco ritratto delineato da Evandro che, in *Aen.* 8, 478-495, ricorda le ripugnanti torture e i mostruosi crimini di cui il tiranno si era macchiato durante il dominio della città di Agilla, da cui

¹⁵⁵ Su questo concetto, cfr. Conte-Barchiesi 1989.

¹⁵⁶ Dioniso, parlando dell'opposizione mostrata da Penteo nei confronti del suo culto, esclama: "(Penteo) empicamente mi combatte (θεομαχεῖ τὰ κατ' ἐμὲ), solo me fra tutti gli dèi, mi esclude dalle libagioni e nelle preghiere di me mai si ricorda" (vv. 45-46).

¹⁵⁷ Cfr. Bömer, *ad loc.*; Galasso 2000, p. 900; Barchiesi 2007, *ad loc.*

¹⁵⁸ Sulla figura di Mezenzio, si veda l'importante contributo di La Penna 1980, che individua come probabile innovazione introdotta da Virgilio nella caratterizzazione del personaggio, il "legame essenziale ... di empietà e tirannia" (p. 4).

era stato cacciato con una rivolta dei cittadini, stanchi dei suoi orribili delitti¹⁵⁹; il quadro della disumana efferatezza del tiranno è confermato dalla similitudine in cui Mezenzio è paragonato ad un leone affamato, che si avventa sulla preda, spalancando le enormi fauci e divorandone le viscere, con il muso nero di sangue¹⁶⁰. Nella costruzione del personaggio virgiliano, alla spietatezza si unisce strettamente l'empietà, per la quale il poeta poteva appoggiarsi ad una solida tradizione, nota già a Catone: per spiegare la qualificazione di Mezenzio come "spregiatore degli dèi", Macrobio (*Sat.* 3, 5, 10-11) ricorre infatti ad una tradizione risalente alle *Origines* di Catone, secondo cui il re etrusco avrebbe preteso di ricevere, in cambio dell'alleanza coi Rutili, le primizie del raccolto generalmente offerte agli dèi: *sed ueram huius contumacissimi nominis causam in primo libro Originum Catonis diligens lector inueniet. Ait enim Mezentium Rutulis imperasse ut sibi offerrent quas dis primitias offerebant, et Latinos omnes similis imperii metu ita uouisse: «Iuppiter, si tibi magis cordi est nos ea tibi dare potius quam Mezentio, uti nos uictores facias»*. L'arrogante richiesta di onori divini e la pretesa di sostituirsi agli dèi pongono le basi per un'accusa di empietà al tiranno: *ergo quod diuinos honores sibi exegerat, merito dictus a Vergilio contemptor deorum* (*Sat.* 3, 5, 11). Nella presentazione del suo personaggio, Virgilio ha evidentemente ritenuto di poter tralasciare questo episodio perché, spiega La Penna¹⁶¹, per l'autore dell'*Eneide* il re etrusco è già un terribile tiranno, scacciato dalla sua città per l'odio suscitato nel popolo, e proprio in quanto tiranno, che ha violato i giusti rapporti con la comunità, disprezzando gli dèi e le leggi che da essi emanano, non può che essere empio. L'essenza dell'empietà di Mezenzio non consiste quindi nella negazione dell'esistenza degli dèi ma, piuttosto, nella violazione del sistema morale da essi garantito e nella tracotante affermazione della propria forza, che si pretende in grado di competere con la potenza divina¹⁶². Emblematici, al riguardo, i versi in cui il re, in procinto di scagliare l'asta contro Enea, rivolge una preghiera alla sua mano e alla sua arma, piuttosto che ad una divinità: *Dextra mihi deus et telum, quod missile libro, / nunc adsint* (10, 773-774),

¹⁵⁹ Verg. *Aen.* 8, 481 ss.: *Hanc multos florentem annos rex deinde superbo / imperio et saevis tenuit Mezentius armis. / Quid memorem infandas caedes, quid facta tyranni / effera? di capiti ipsius generique reseruent! / mortua quin etiam iungebat corpora uiuis / componens manibusque manus atque oribus ora, / tormenti genus, et sanie taboque fluentis / complexu in misero longa sic morte necabat.*

¹⁶⁰ Verg. *Aen.* 10, 723 ss.: *impastus stabula alta leo ceu saepe peragrans / (suadet enim uesana fames), si forte fugacem / conspexit capream aut surgentem in cornua ceruum, / gaudet, hians immane, comasque arrexerit et haeret / uisceribus super incumbens, lauit improba taeter / ora cruor, / sic ruit in densos alacer Mezentius hostis.*

¹⁶¹ La Penna 1980, p. 9.

¹⁶² La Penna, 1980, p. 14.

versi in cui emerge lo smisurato orgoglio del personaggio, l'eccessiva fiducia nelle proprie forze.¹⁶³ La ripresa, da parte di Ovidio, del sintagma attribuito a Mezenzio sembra avere la funzione di guidare e condizionare il lettore nell'interpretazione del personaggio di Penteo, individuandone come caratteristica saliente l'atteggiamento sacrilego verso il divino, che in questo caso si traduce in una combinazione di ateismo (Penteo nega la natura divina di Bacco) e di sprezzante derisione di ciò che è sacro¹⁶⁴; l'immediato richiamo alla figura del tiranno etrusco mi sembra contribuire a qualificare l'empietà di Penteo non solo in termini di disconoscimento della divinità di Bacco, di cui egli nega la discendenza da Zeus (v. 558: *adsumptumque patrem commentaque sacra*; vv. 559-560: *uanum numen*), ma anche come arrogante affronto alla superiorità ed alla sacralità di ciò che appartiene alla sfera divina, nonché come violazione della moralità dei rapporti tra gli uomini, come testimonia il disprezzo per le profezie e la cecità di Tiresia. Coerente con questo quadro, appare l'uso di *contemptor*: l'empietà che, nell'ambito del linguaggio religioso, esprime il verbo *contemnere* non è solo negligenza, dimenticanza, trascuratezza nei confronti di una divinità, ma implica anche la manifestazione di un atteggiamento di aggressività e sfida¹⁶⁵, fondato su un superbo disprezzo della superiorità degli dèi; *contemnere* significa anche *resistere*, *laccessere*, *irridere*¹⁶⁶, da cui *contemptor* nel senso di *pertinax*, *durus*, *superbus*¹⁶⁷.

¹⁶³ Già Sullivan 1969 aveva spiegato l'empietà di Mezenzio come arrogante convinzione della potenza e sufficienza delle proprie forze. Per quanto riguarda questo aspetto, il personaggio di Mezenzio potrebbe risentire dell'influsso di noti precedenti letterari quali Capaneo (*Sept.* 441: θεοὺς ἀτίζων) o Partenoepo (*ib.* 529 ss.) di Eschilo o Ida di Apollonio (1, 151; 466 ss.). Cfr. Horsfall 2000, p. 425.

¹⁶⁴ L'analogia tra i due personaggi sembra, comunque, limitarsi al motivo dell'empietà e della tirannia, data la profonda complessità che distingue la figura di Mezenzio in cui, secondo l'acuta interpretazione di La Penna, la bestialità tirannica si unisce alla *virtus* eroica, ad un fiero spirito di indipendenza che niente, né la paura della morte, né gli dèi possono scalfire. Il tiranno etrusco è contraddistinto da un esasperato senso della propria autonomia, da un'involnerabilità di fronte alla realtà esterna (La Penna 1980, pp. 22-23), che mostra analogie e contemporaneamente differenze rispetto al concetto di fermezza predicato da correnti filosofiche quali lo stoicismo, e che appare accentuato dalla svolta drammatica rappresentata dalla perdita del figlio. Se, quindi, Virgilio riserva a Mezenzio una morte atroce e gloriosa, adatta al carattere paradossale del personaggio, la cui ferocia non ha annientato il senso dell'onore e la *pietas* verso il figlio, non altrettanto si può dire per il Penteo ovidiano che, dopo aver mostrato un'ostinata inflessibilità, connotata anche in senso eroico, va incontro ad una morte umiliante, come testimonia il grido finale (*aspice, mater!*) che, "dopo tanta superbia, è uguale alla voce di un bambino indifeso" (Barchiesi 2007, p. 238).

¹⁶⁵ Su *contemnere* come verbo del linguaggio religioso, si veda Fugier 1963, pp. 176 ss.

¹⁶⁶ Cfr. *ThL* IV, p. 639, 74.

¹⁶⁷ Per questa definizione, si veda *Corpus Glossariorum Latinorum*, ed. G. Goetz, Amsterdam 1965, vol. VI, p. 268. Al di fuori dell'ambito mitico, per l'uso di *contemptor*, mi sembra interessante ricordare un passo del terzo libro di Livio, in cui *deorum hominumque contemptor* è definito il decemviro Appio Claudio, di cui lo storico sottolinea la crudeltà e l'empietà, in un ritratto che per le sue caratteristiche essenziali richiama la tipologia del tiranno: *contra ea Verginius unum Ap. Claudium et legum expertem et ciuilis et humani foederis esse aiebat: respicerent tribunal homines, castellum omnium scelerum, ubi decemuir ille perpetuus, bonis, tergo, sanguini ciuium infestus, uirgas securesque omnibus*

Al riguardo, appare degno di nota che *contemptrix superum* sia definita, al verso 161 del I libro delle *Metamorfosi*, la stirpe degli uomini nata dal sangue dei Giganti: l'empio tentativo di assalire il cielo, compiuto dai Giganti, è punito da Giove mediante la distruzione dei monti Olimpo, Ossa e Pelio che, sovrapposti l'uno all'altro, avrebbero dovuto consentire la scalata verso il regno celeste, finendo per diventare, invece, lo strumento della loro fine. Quando i mostruosi corpi dei Giganti giacquero travolti dalla loro stessa opera, la Terra, intrisa del sangue dei suoi figli, generò una progenie, le cui principali caratteristiche, empietà e violenza, erano un chiaro indizio della loro origine (*met.* 1, 156 ss.):

*obruta mole sua cum corpora dira iacerent,
perfusam multo natorum sanguine Terram
imaduisse ferunt calidumque animasse cruorem
et, ne nulla suae stirpis monimenta manerent,
in faciem uertisse hominum. sed et illa propago
contemptrix superum saeuaeque auidissima caedis
et uiolenta fuit; scires e sanguine natos.*

L'epiteto tornerà, inoltre, nel XIII libro delle *Metamorfosi* per caratterizzare la figura del Ciclope, dipinto come un mostro terribile e violento nel ritratto delineato da Galatea: *immitis, horrendus, cum dis contemptor Olympi* (vv.759-761) sarà definito il personaggio nel quadro di una rappresentazione i cui tratti principali, disumanità ed

minitans, deorum hominumque contemptor, carnificibus, non lictoribus stipatus, iam ab rapinis et caedibus animo ad libidinem uerso uirginem ingenuam in oculis populi Romani, uelut bello captam, ab complexu patris abreptam ministro cubiculi sui clienti dono dederit (3, 57, 1-4), in cui Virginio allude all'empio tentativo di Appio Claudio di appagare il suo desiderio per la giovane Virginia ricorrendo alla violenza, ossia facendo dichiarare ad un suo cliente che la ragazza gli apparteneva come schiava. La superbia, l'efferatezza (3, 56, 3), la violenza (3, 41, 2), nonché l'immoralità e l'empietà (3, 57, 3), rappresentano gli aspetti principali che caratterizzano il personaggio, accusato di aver calpestato i diritti del popolo e di essersi macchiato di ogni nefandezza (3, 56, 4); sembra, quindi, ritornare quel legame fondamentale tra feroce dispotismo ed empietà che La Penna ha individuato come caratteristica essenziale della figura del tiranno. Sulla figura di Virginia, assunta, insieme a Lucrezia, "a simbolo della *pudicitia* insidiata dalla *libido*" tipica dell'immagine del tiranno, personificata, nel caso specifico, da Sesto Tarquinio e da Appio Claudio, si veda Degl'Innocenti Pierini 2001, pp. 349-355, che ha sapientemente individuato una serie di riecheggiamenti liviani nei versi 291 ss. dell'*Octavia* di Seneca. La prova più evidente di quest'eco liviana è l'espressione del v. 299 ss. *uictrix dira libido*, che richiama il nesso *uictrix libido* con cui Livio si riferisce alla sfrenata e violenta passione di Tarquinio (1, 58, 4). Sulla possibilità che il modello di questa *libido* tirannica sia da individuare nell'opera di un tragico arcaico e, in particolare, nel *Brutus* o nel *Tereus* di Accio, autore particolarmente attento alla rappresentazione della figura del tiranno, si veda ancora Degl'Innocenti Pierini 2001, pp. 356 ss. *Religionum contemptor* è, inoltre, definito Nerone da Svetonio (56).

empietà, rimandano ad una tradizione risalente fino ad Omero¹⁶⁸. Invitato da Ulisse ad onorare gli dèi e a rispettare le leggi dell'ospitalità, il Ciclope risponde sostenendo la propria indifferenza nei confronti di Zeus e delle altre divinità: οὐ γὰρ Κύκλωπες Διὸς αἰγιόχου ἀλέγουσιν / οὐδὲ θεῶν μακάρων ἐπεὶ ἦ πολὺ φέρτεροί εἰμεν (*Od.* 9, 275-276), versi a cui si può avvicinare la sacrilega affermazione di Polifemo in *met.* 13, 857: *quique Iouem et caelum sperno et penetrabile fulmen.*¹⁶⁹

L'implicito raffronto di Penteo con le figure dei Giganti e del Ciclope, raffronto suggerito dal ricorrere del termine *contemptor* / *contemptrix* ad indicare l'empietà come connotazione distintiva del loro carattere e rafforzato, nel caso di Polifemo, dall'uso di medesimi verbi quali *ridere* e *spernere* per esprimere un atteggiamento di sprezzante derisione nei confronti di predizioni che riveleranno la loro implacabile veridicità¹⁷⁰, mi sembra suggerire il richiamo ad una dimensione di primitiva ferinità, che nel caso di Penteo può trovare una giustificazione, considerando le sue origini ctonie e ferine, riconducibili al terribile serpente ucciso da Cadmo al momento della fondazione di Tebe: proprio la discendenza da Echione, l'uomo-serpente, rimanda ad un mondo di selvaggia disumanità che, oltre a giustificare alcuni tratti caratteristici del personaggio, quali la *rabies*¹⁷¹, sembra avvalorare l'ipotesi di un possibile parallelismo con gli "empi giganti nati dalla terra e associati ai serpi"¹⁷², parallelismo che appare corroborato dal ricorrere dell'immagine della madre macchiata dal sangue dei figli nelle vicende dei Giganti, degli Sparti e del violento Penteo. 'Mille lacer spargere locis et sanguine siluas / foedabis matremque tuam matrisque sorores', esclama Tiresia (3, 522-523), preannunciando a Penteo l'orribile *σπαράγμός* di cui sarà vittima ad opera di Agave e delle sorelle: il quadro agghiacciante dello smembramento del corpo del re e, soprattutto, l'immagine del sangue del figlio che sporca la madre conferiscono ai versi una tensione emotiva che, intensificata dal ricorso a strumenti retorici quali

¹⁶⁸ Per l'empietà del Ciclope, cfr. Eur. *Cycl.* 30 ss.

¹⁶⁹ L'atteggiamento sacrilego di Polifemo tornerà ad essere evidenziato ai versi 842-844 in cui, vantandosi della propria grandezza, ritenuta superiore persino a quella di Giove, il personaggio dimostra di dubitare dell'esistenza del dio: *aspice sim quantus! non est hoc corpore maior / Iuppiter in caelo (nam uos narrare soletis / nescioquem regnare Iouem).*

¹⁷⁰ In *met.* 13, 772 ss. l'indovino Telemo predice a Polifemo che Ulisse gli porterà via l'unico occhio che porta in mezzo alla fronte. La reazione di sprezzante derisione del Ciclope nei confronti del profeta può essere avvicinata a quella manifestata da Penteo di fronte al vate Tiresia: *risit et 'o uatum stolidissime, falleris' inquit, / 'altera iam rapuit'. sic frustra uera monentem / spernit*, leggiamo a proposito di Polifemo, con il ricorrere degli stessi verbi, *ridere* e *spernere*, già impiegati per il sovrano di Tebe: *spernit Echionides tamen hunc ... / ... praesagaque ridet* (*met.* 3, 513 ss.).

¹⁷¹ Sulla *rabies* ferina di Penteo, cfr. *infra*, § III.1.

¹⁷² Barchiesi 2007, p. 213.

l'allitterazione ed il poliptoto, mi sembra creare una sinistra assonanza con le scene descritte da Ovidio in *met.* 1, 157 e 3, 124 ss.

Nel primo caso, come già abbiamo avuto modo di vedere, si tratta degli empi Giganti che, schiacciati dalla mole dei monti che avrebbero dovuto consentire loro la scalata verso il cielo, cospargono del loro sangue la madre Terra: *obruta mole sua cum corpora dira iacerent, / perfusam multo natorum sanguine Terram / immaduisse ferunt calidumque animasse cruorem*, a cui sembrano far eco, in un quadro altrettanto fosco e sinistro, i versi relativi alla violenta morte degli uomini nati dalla semina dei denti del serpente ucciso da Cadmo (3, 124 ss.):

*iamque brevis uitae spatium sortita iuuentus
sanguineam tepido plangebant pectore matrem
quinque superstitibus, quorum fuit unus Echion.*

Essi cadendo, colpiscono il suolo, insanguinandolo, “come tutti i caduti nell’epos, ma questo suolo, nel caso particolare, è la loro madre”¹⁷³: l’impressione che si ricava è che l’empietà e la ferinità dei Giganti, degli Sparti e di Penteo, che agli stessi Sparti si connette attraverso la discendenza da Echione, comporti, come inevitabile conseguenza, l’empia e innaturale violazione di rapporti fondamentali come quello tra madre e figlio; di fronte a tanta arroganza e disumanità, l’ordine naturale delle cose appare sconvolto.

Questa sottile trama di richiami sembra testimoniare la volontà del poeta di creare impliciti legami tra vicende diverse, indirizzando il lettore nell’interpretazione dei vari personaggi; il collegamento con il Mezenzio virgiliano e il richiamo allusivo ai Giganti e al Ciclope suggeriscono come nel plasmare la figura di Penteo Ovidio non si sia solo servito del modello euripideo, da cui peraltro si è allontanato per alcuni aspetti fondamentali, ma abbia sfruttato immagini, suggestioni, valenze derivanti dal raffronto con altri personaggi che, nel caso specifico, portano a valorizzare componenti quali l’empietà e la ferinità. A quelli fin qui indicati, si può aggiungere il raffronto con la figura di Erisittone, caratterizzato, in *met.* 8, 739-740, come *qui numina diuum sperneret*, e presentato dal poeta come empio e feroce tiranno, smanioso di potenza e di

¹⁷³ Barchiesi 2007, p. 143.

sangue¹⁷⁴. Oltre all'empietà, caratteristica distintiva del personaggio, su cui Ovidio torna ripetutamente nel corso della narrazione¹⁷⁵, sottolineando la brutale ed immotivata ferocia con cui il re colpisce, violandone la sacralità, un'antica quercia del bosco di Cerere¹⁷⁶, la rappresentazione ovidiana del personaggio, modellato sul Mezenzio virgiliano, appare contraddistinta da tratti di efferatezza che rimandano alla tipologia del tiranno: “in Ovidio Erisittone non solo è empio, ma costringe gli altri all'empietà in uno scenario nel quale si affollano prodigi inquietanti”¹⁷⁷. All'immagine del sangue che stilla dalla corteccia dell'albero, colpito dall'empia mano del re (vv. 761-762: *cuius ut in trunco fecit manus impia uulnus, / haud aliter fluxit discusso cortice sanguis*), segue l'orribile punizione inflitta da Erisittone al *pius famulus* che aveva vanamente tentato di trattenerlo dal compiere il suo *nefas* (v. 769: *detruncatque caput*)¹⁷⁸.

Oltre al nesso *contemptor superum*, i versi che aprono l'episodio di Penteo appaiono costellati di termini che, gravitando intorno al campo semantico dell'empietà, permettono di istituire ulteriori confronti con situazioni del poema, i cui protagonisti vengono puniti per il loro atteggiamento sacrilego nei confronti del divino. La struttura stessa del racconto, nonché la successione delle storie narrate tra la fine del III e l'inizio del IV libro, suggeriscono un primo ed immediato raffronto con vicende tematicamente affini, come quella dei pirati tirreni e delle figlie di Minia.

Gli uomini di Penteo, inviati ad arrestare Bacco, non avendo trovato il dio, portano al cospetto del re un suo seguace, il tirreno Acete che, sottoposto ad un minaccioso interrogatorio, racconta di aver appreso dal padre l'arte della navigazione, ed è a questo punto che la narrazione principale si interrompe, per lasciare spazio alla lunga vicenda della trasformazione dei pirati tirreni. Approdati alle coste di Chio, alcuni marinai, compagni di viaggio dello stesso Acete, catturano un giovane di aspetto virgineo, nei confronti del quale assumono un atteggiamento di violenta ostilità, nonostante gli avvertimenti di Acete, che riconosce subito in lui una presenza divina.

¹⁷⁴ Per l'immagine di Erisittone quale empio tiranno, modellato sul personaggio virgiliano di Mezenzio, rimando all'acuta analisi di Degl'Innocenti Pierini 1990, pp. 51 ss.

¹⁷⁵ Si confrontino le definizioni di Erisittone come *sceleratus* (v. 754), *sacrilegus* (vv. 792; 817), *profanus* (v. 840); *impia* è inoltre qualificata la mano del re che, ai vv. 761 ss., colpisce il tronco del sacro albero, gesto emblematicamente definito *nefas* o *scelus* ai vv. 766 e 774.

¹⁷⁶ Ov. met. 8, 741 ss.: *ille etiam Cereale nemus uiolasse securi / dicitur et lucos ferro temerasse uetustos*.

¹⁷⁷ Degl'Innocenti Pierini 1990, p. 55.

¹⁷⁸ Ov. met. 8, 765 ss.: *obstipuerunt omnes, aliquisque ex omnibus audet / detertere nefas saeuamque inhibere bipennem; / aspicit hunc 'mentis' que 'piae cape praemia' dixit / Thessalus inque uirum conuertit ab arbore ferrum / detruncatque caput repetitaque robora caedit*.

Bacco (perché è il dio a celarsi dietro le sembianze del giovane catturato) reagisce agli inganni e ai soprusi dei marinai, manifestandosi in tutta la sua straordinaria potenza e punendo gli empi mediante la trasformazione in delfini, con la sola eccezione di Acete, divenuto da allora fedele adoratore del dio. La narrazione di Acete, inserita nella trama della vicenda principale attraverso la tecnica del racconto a cornice, assume la funzione di un avvertimento dato dal prigioniero al re Penteo, lasciando emergere un fine gioco di corrispondenze speculari tra i due episodi, che sottolinea “l’omologia dei ruoli tra gli empi puniti (i pirati, appunto, e Penteo) e giocati dal dio”¹⁷⁹. L’illusione di trionfare sul dio, frutto della folle convinzione di padroneggiare la realtà, porterà i protagonisti delle due storie a scoprirsi vittime dell’incapacità di comprendere la verità dietro la maschera delle apparenze e a scontrarsi con le conseguenze della loro scelleratezza.

Il sacrilego atteggiamento dei pirati, che agiscono spinti dal desiderio della preda catturata (v. 620: *praedae tam caeca cupido est*), è espresso attraverso termini che sviluppano il campo lessicale del *furor* e dell’empietà: di fronte ad Acete che si oppone al rapimento del giovane dio, Licabante reagisce manifestando una furia ed una violenza incontrollabili (*furit audacissimus omni / de numero Lycabas*), che ricevono l’approvazione dell’intera ciurma: *impia turba probat factum*, afferma Ovidio al verso 629, dove *impia turba* può essere accostato al successivo *manus impia* (v. 656)¹⁸⁰, in cui il sostantivo *manus* appare particolarmente appropriato ad esprimere la compattezza ed unità di intenti del gruppo, che più volte il poeta sottolinea nel corso della narrazione, al fine di evidenziare, per contrasto, l’unicità della posizione di Acete, il solo a non volersi macchiare di un crimine di empietà (vv. 645-646: *meque ministerio scelerisque artisque remoui / increpor a cunctis, totumque immurmurat agmen*).

Ai versi 617 ss. (*hoc Libys, hoc flauus, prorae tutela, Melanthus, / hoc probat Alcimedon et qui requiemque modumque / uoce dabat remis, animorum hortator Epopeus, / hoc omnes alii: praedae tam caeca cupido est*) l’anafora insistita di *hoc*, seguito dall’indicazione di chi dissente dagli avvertimenti di Acete, e l’espressione conclusiva *hoc omnes alii* sono funzionali ad esprimere la coesione e l’unanimità di opinioni e azioni del gruppo; altrettanto efficaci appaiono i versi 687-688, in cui lo

¹⁷⁹ Rosati 1983, p. 103. Lo studioso ha analizzato il gioco di rimandi speculari tra le due vicende, sottolineando la funzione ammonitrice della storia narrata da Acete.

¹⁸⁰ Il nesso *manus impia* compariva già in Ov. *met.* 1, 200. *Manus* tornerà ad indicare la banda dei pirati tirreni rapitori di Bacco in Seneca *Oed.* 448. Il sostantivo compare, inoltre, più volte nelle orazioni di Cicerone per alludere a bande di predoni e ladri, o a gruppi di congiurati.

stesso Acete riferisce di essere stato il solo a non aver subito la trasformazione in delfino (*de modo uiginti .../ restabam solus*). Un procedimento simile, teso ad evidenziare, per contrasto, l'unicità della posizione di un singolo rispetto al comportamento di *pietas* della totalità, lo si è visto applicato anche per il personaggio di Penteo, il solo a disprezzare i vaticini di Tiresia e a non riconoscere il culto bacchico; ai pirati, Penteo appare accomunato non solo da un'arrogante ostinazione, ma anche da un'attitudine furiosa e collerica, che sfocia, a tratti, nella violenza. Il risultato non può essere che un completo capovolgimento di ruoli, per cui chi aveva arrogantemente preteso di ingannare il dio, si troverà intrappolato nella rete tesa da Bacco.

L'altra vicenda, che può essere direttamente accostata all'episodio di Penteo per il tema dell'ostilità mostrata nei confronti di Bacco, è quella relativa alla punizione delle figlie di Minia, narrata all'inizio del IV libro. Dopo il riconoscimento della divinità di Bacco e l'immagine degli onori tributati dalle donne tebane al nuovo dio, immagine con cui si conclude il III libro, il nesso avversativo *at non*¹⁸¹, che apre il libro successivo, introduce il motivo dell'opposizione delle Minieidi al culto dionisiaco, creando, quindi, un legame e, contemporaneamente, un forte contrasto rispetto alla situazione precedentemente descritta (*At non Alcithoe Minyeias orgia censet / accipienda dei*). Ancora una volta, a prevalere è il lessico dell'empietà, un'empietà che, a differenza di quanto accadeva per Penteo, non si traduce solo nella negazione della discendenza divina di Bacco, ma si manifesta anche nella forma di una polemica predilezione accordata alla dea Minerva: mentre tutte le donne obbediscono all'ordine di celebrare la festa in onore di Bacco, interrompendo i loro lavori quotidiani, Alcitoe, qualificata al v. 2 mediante l'aggettivo *temeraria* che, evidenziandone la sconsideratezza, ne lascia intuire anche l'imminente rovina, nega che il dio discenda da Giove (vv. 2-3: *sed adhuc temeraria Bacchum / progeniem negat esse Iouis*) e assieme alle sorelle, compagne di empietà (*sociasque sorores / impietatis habet*), profana il giorno festivo, continuando a dedicarsi all'opera di tessitura: "*Placatus mitisque*" *rogant Ismenides "adsis", / iussaque sacra colunt; solae Minyeides intus / intempestiua turbantes festa Minerua / aut ducunt lanas aut stamina pollice uersant* (vv. 31 ss.), dove l'opposizione *Ismenides / Minyeides* e, soprattutto, l'uso dell'aggettivo *solus*¹⁸² si rivelano di

¹⁸¹ Sulla funzione di scarto rispetto al finale del libro III del nesso *at non*, cfr. Rosati 2007, *ad loc.*, che chiama a confronto l'*incipit* del IV libro dell'*Eneide*.

¹⁸² Cfr. Rosati 2007, *ad loc.*

particolare efficacia per marcare la posizione di isolamento delle protagoniste rispetto al comportamento dell'intera popolazione tebana.

L'irriverente rifiuto del culto di Bacco torna ad essere espresso, al v. 390, attraverso la formulazione chiastica *spernitque deum festumque profanat*, in cui il verbo *spernere* richiama l'empietà di Penteo (*met.* 3, 513: *spernit Echionides*) e quella di Erisittone (*met.* 8, 739-740: *qui numina diuum / sperneret*).

II. L'ira

Nella rappresentazione del personaggio di Penteo data da Ovidio, all'empietà si unisce il carattere violento ed irascibile del re, l'incapacità di controllare quel *furor* che gli impedisce di comprendere la realtà al di là delle ingannevoli apparenze. L'ira e la sfrenatezza che, come noto, costituiscono alcune delle connotazioni psicologiche più evidenti della figura del tiranno elaborata dal teatro tragico e destinata a divenire un *topos* letterario¹⁸³, comparivano già nelle *Baccanti* per caratterizzare il re tebano, ma il poeta delle *Metamorfosi* sembra aver conferito al motivo una centralità di maggior rilievo rispetto all'opera euripidea.

Per quanto riguarda la tragedia greca, le dure minacce, pronunciate da Penteo, di decapitare lo Straniero (vv. 240 ss.) o di fare una grande strage di Baccanti sulle balze del Citerone (vv. 794-795) lasciano trasparire come tratto fondamentale del suo carattere la violenza e l'aggressività, che tornano ad essere sottolineate dal coro in versi in cui è addirittura definito "mostro dallo sguardo feroce, non creatura umana" (v. 542: ἄγριωπὸν τέρας, οὐ φῶτα βρότεον); al verso 647, inoltre, lo Straniero, nelle cui vesti si cela il dio, invita il sovrano a calmare la propria ira¹⁸⁴ e all'inizio del III episodio il Messaggero, in procinto di narrare al re le azioni straordinarie compiute dalle Menadi sui monti, dichiara apertamente di temere l'irascibilità dell'interlocutore¹⁸⁵, che appare

¹⁸³ Per un esame della genesi, lo sviluppo e la fortuna della figura del tiranno, si veda Lanza 1977 e, in particolare, pp. 49 ss. sull'ira come tratto distintivo di ogni personaggio tirannico rappresentato sulla scena.

¹⁸⁴ Esclama Dioniso, rivolgendosi a Penteo: "Ferma il tuo piede, alla tua ira assegna la base di passo non convulso".

¹⁸⁵ Eur. *Bacch.* 668 ss.: "Ma voglio sentire da te se senza restrizioni posso dirti le cose che accadono da quelle parti o se devo contrarre il mio discorso. Temo, infatti, signore, la reattività del tuo animo, la tua irascibilità e il tuo temperamento troppo regale".

confermata dall'immagine di Penteo che, in preda alla furia, scalcia contro il pungolo dell'ira¹⁸⁶.

Se, quindi, il motivo dell'ira appare di una certa importanza nella sezione iniziale e, soprattutto, centrale della tragedia, come osserva Barchiesi¹⁸⁷, esso scompare, però, nella parte finale, per lasciare spazio ad ulteriori motivazioni dell'agire di Penteo, come la leggera follia indottagli da Dioniso ed in preda alla quale accetta di travestirsi da Baccante per spiare i riti segreti delle Menadi. Da questo momento, all'immagine, fino ad allora prevalente, dell'empietà e della tracotante violenza di Penteo si sostituisce il tema della completa impotenza del re di fronte agli inganni del dio che, imponendo alla sua vittima un umiliante e derisorio travestimento, lo priva della dignità e legittimità che il ruolo di sovrano dovrebbe garantirgli, anticipandone l'imminente e tragica catastrofe.

Il motivo dell'ira non acquista, quindi, quella continuità e quella rilevanza tematica che avrà nel racconto di Ovidio, il quale enfatizza continuamente questo tema, facendone il vero *Leitmotiv* di tutta l'azione.

Fin dall'inizio dell'episodio, il sarcastico disprezzo per la cecità ed i presagi di Tiresia, brutalmente cacciato da Penteo, infastidito dai suoi ammonimenti, appare come una chiara manifestazione dell'indole aggressiva e collerica del re, evidenziata dall'uso del verbo *proturbare*¹⁸⁸ (v. 526: *talia dicentem proturbat Echione natus*) che, conservando la forza e l'incisività del preverbo, esprime efficacemente la violenza del gesto, che non trova corrispondenza nella scena dell'incontro tra l'indovino ed il sovrano nella tragedia euripidea¹⁸⁹.

¹⁸⁶ Eur. *Bacch.* vv. 794-795: "Mortale di fronte a un dio, io piuttosto gli offrirei sacrifici, anziché spinto dall'ira recalcitrare contro il suo pungolo".

¹⁸⁷ Barchiesi 2007, p. 237.

¹⁸⁸ Può essere interessante osservare come il verbo *proturbare* ritorni nel III libro della *Tebaide* di Stazio, nella scena del contrasto tra l'indovino Meone, unico sopravvissuto alla strage compiuta da Tideo, ed il feroce Eteocle: di fronte a Meone che, in preda al dolore per la morte dei compagni, accusa il re di aver causato una guerra scellerata, predicendogli l'infernale orrore che avrebbero suscitato in lui i continui lamenti delle famiglie distrutte, Eteocle, il re feroce, avvampa per l'ira, e Flegia e Labdaco, sempre pronti a compiere iniquità, loro che sono il braccio armato del re, si apprestano a scacciare brutalmente il vate: *iam mouerat iras / rex ferox, et tristes ignescunt sanguine uultus. / inde ultro Phlegyas et non cunctator iniqui / Labdacus (hos regni ferrum penes) ire manique / proturbare parant* (vv. 78 ss.).

¹⁸⁹ Nelle *Baccanti*, Penteo reagisce ai consigli di Tiresia, ordinando di distruggere la postazione del vate, ma non compie un gesto così brusco e violento come quello di interrompere l'indovino mentre parla per cacciarlo ed allontanarlo da sé; inoltre, dopo l'uscita di scena di Penteo, è Tiresia ad avere "l'ultima parola prima di avviarsi con Cadmo a raggiungere i riti bacchici" (Barchiesi 2007, p. 214).

L'ordine successivo di imprigionare il capo della banda giunta a Tebe ed il tono minatorio con cui si rivolge al prigioniero catturato dai suoi uomini confermano la natura tirannica e collerica del personaggio (vv. 562-563):

*ite citi (famulis hoc imperat) ite ducemque
attrahite huc uinctum! iussis mora segnis abesto*

La successione di quattro imperativi in soli due versi (*ite* significativamente reiterato, *attrahite* ed *abesto* in apertura e chiusura del verso successivo) conferisce particolare forza al comando impartito dal re ai suoi servi; in particolare, l'imperativo futuro *abesto*, di uso raro e prevalentemente poetico¹⁹⁰, e il nesso *mora segnis*, già attestato in poesia in Virgilio, sottolineano la perentorietà dell'ordine e la frenetica concitazione di Penteo, attribuendo alle sue parole un tono di solenne elevatezza, appropriato al ruolo tirannico. Da notare, inoltre, che nell'indicazione *famulis hoc imperat*, con cui il poeta informa i lettori dell'identità dei destinatari del comando di Penteo, Lafaye¹⁹¹ vede una spia dell'ispirazione tragica del racconto ovidiano: ciò che si comprende senza bisogno di ulteriori specificazioni sulla scena, viene chiarito, nella narrazione epica, mediante un'indicazione precisa del poeta, quasi una didascalia teatrale. L'indicazione parentetica del destinatario dell'ordine e la concitazione conferita dalla ripetizione di *ite* sembrano riprodurre all'interno dell'*epos* ovidiano modalità espressive proprie della poesia teatrale che, come tali, riflettono la dinamicità tipica di situazioni rappresentate sulla scena. Un utile confronto può essere offerto dal frammento *inc. inc. fab. 138 R³.*, che Ribbeck ha proposto di attribuire al *Chryses* di Pacuvio¹⁹²:

¹⁹⁰ La forma *abesto* è impiegata, in prosa, da Cicerone, mentre le altre attestazioni riguardano la poesia (Virgilio, Ovidio, Stazio). Riguardo all'imperativo futuro, Traina-Bertotti 1993², p. 256, ne ricordano l'uso "nelle lingue tecniche per indicare precetti, leggi, norme, responsi, ammonimenti etici, spesso con tono ufficiale e solenne".

¹⁹¹ Lafaye 1904, p. 144.

¹⁹² Ribbeck 1875, p. 252. L'ipotesi di considerare il verso appartenente al *Chryses* è stata accolta anche da Warmington 1957, p. 196. Sul frammento si vedano, inoltre, D'Anna 1967, p. 78; Schierl 2006, p. 221, che, collocando il verso tra quelli superstiti del *Chryses*, ammette la possibilità che esso appartenga alla tragedia pacuviana, in quanto, stando al racconto di Igino (*fab. 121*), Toante assumerebbe il ruolo di persecutore, come nel frammento in questione. Sulla tragedia, incentrata sulle vicende di Oreste, Pilade ed Ifigenia che, fuggiti dalla Tauride ed inseguiti da Toante, trovano rifugio nell'isola di Sminte, presso Crise, figlio di Criseide, cfr. Schierl 2006, pp. 192 ss., e relativa bibliografia.

Tela, famuli, tela propere <ferte> ! sequitur me Toas.

Il verso, pronunciato da un personaggio da identificarsi, secondo l'ipotesi dello studioso, con Oreste che, perseguitato dal re Toante, chiama i suoi alle armi, si distingue per l'anafora di *tela*, funzionale ad esprimere la frenetica concitazione di un ordine direttamente rivolto ai *famuli*, termine che dal teatro arcaico si ritroverà fino a Seneca tragico¹⁹³; appare anzi significativo che la designazione di *famulus* sia riservata da Seneca unicamente alla dizione teatrale¹⁹⁴. Se l'incertezza che gravita intorno al frammento latino non permette di stabilire con sicurezza l'identità dei *famuli* a cui è rivolto l'imperativo (servi, persone del seguito di Oreste o di Crise, se l'attribuzione al *Chryses* è corretta), la caratterizzazione tirannica di Penteo e la definizione di *dominus* datane da Ovidio al verso 573, in un contesto in cui il re si rapporta ai suoi uomini, permettono di qualificare i *famuli* del v. 562 delle *Metamorfosi* come servi, assoggettati al loro padrone.

Il fatto che l'anafora di *ite*, ad indicare uno stato di eccitazione o frenesia, si adatti particolarmente ad un tipo di situazione rappresentata sulla scena, che probabilmente alla reiterazione verbale associava la concretezza della gestualità degli attori, è confermato dal ricorrere di tale modulo nella poesia di Plauto; se ne possono trovare vari esempi nei *Captivi* (vv. 950-951), nella *Casina* (v. 834), nello *Pseudolus* (v. 133, con *exite* ripetuto due volte da Ballione ai suoi schiavi), o nel *Truculentus* (v. 551, dove l'anafora di *ite* è ancora rivolta a dei servi, questa volta da Ciamo).

Si aggiunga, inoltre, che *ite*, come forma imperativa pronunciata da un tiranno, è attestata nella produzione tragica arcaica, in un frammento del *Lucurgus* di Nevio (21-23 R³.), che può essere significativamente ricondotto ad un contesto simile a quello dei versi ovidiani¹⁹⁵:

*Vos, qui regalis corporis custodias
agitatis, ite actutum in frondiferos locos,*

¹⁹³ L'imperativo *ite famuli* ritornerà in Sen. *Oed.* 823-824: *ite, propere accersite, / famuli, penes quem summa consistit gregum.*

¹⁹⁴ Cfr. Töchterle 1994, p. 545.

¹⁹⁵ Sui tiranni nella tragedia latina e sulle caratteristiche espressive, sempre importante La Penna 1979, pp. 49 ss. e, in particolare, pp. 65-68, dove l'autore si sofferma sul mito dei Pelopidi, in cui l'ispirazione antitirannica si faceva sentire con maggior forza. Notevole la funzione dell'*Atreus* di Accio quale "archetipo della tragedia antitirannica latina" (p. 66; cfr., inoltre, pp. 127 ss.).

ingenio arbusta ubi nata sunt, non obsitu ¹⁹⁶.

I versi, contraddistinti da un'elevata solennità stilistica conferita dall'uso dell'aggettivo *regalis* in luogo di *regis*¹⁹⁷ e dall'introduzione del composto nominale *frondifer*, ricalcato sul greco φυλλοφόρος, sembrano trasmetterci le parole con cui il re Licurgo, informato da un messaggero del minaccioso arrivo nel territorio trace di un corteo di strani personaggi, ordina alle guardie del corpo di recarsi sui monti per dare loro la caccia, ordine che richiede un'immediata esecuzione, come testimonia l'uso di *actutum*, ripreso peraltro da Ovidio al verso 557.

L'imperativo *ite*, rafforzato dall'avverbio *actutum*, torna come modulo espressivo pronunciato da una figura tirannica, in un altro frammento di poesia tragica arcaica, riconducibile all'*Oenomaus* di Accio (508-511 R³):

*Vos ite actutum atque opere magno edicite
per urbem, ut omnes, qui arcem Alpheumque accolunt,
ciues ominibus faustis augustam adhibeant
fauentiam, ore obscena dicti segregent.*

In questo comando, verosimilmente rivolto ai satelliti del re, incaricati di ordinare a tutti i cittadini di attuare le disposizioni relative ai preparativi della cerimonia sacra con voti di buon auspicio, si possono riconoscere parole pronunciate prima dell'inizio della gara da Enomao¹⁹⁸, che il poeta sembra aver rappresentato secondo i tratti tipici della figura del tiranno, come testimonia il fr. 501 R³, in cui si allude probabilmente al terribile spettacolo delle teste dei molti pretendenti uccisi dal crudele re, che Pelope vede sospese all'ingresso del palazzo¹⁹⁹:

¹⁹⁶ Il testo del frammento qui citato differisce da quello di Ribbeck, che accetta la correzione del tràdito *obsitu* in *obsita* proposta da Scaligero. Cfr. al riguardo, *infra*, p. 167 e n. 492.

¹⁹⁷ Cfr. Lattanzi 1994, p. 213.

¹⁹⁸ Sul frammento, si vedano Ribbeck 1875, p. 438; D'Antò 1980, p. 416, che evidenzia il carattere non comune delle parole scelte dal poeta, come *actutum* e l'*hapax fauentia*; Dangel 1995, p. 272; Baldarelli 2004, pp. 73 ss., che sottolinea come l'imperativo del verbo *edicere* conferisca un tono solenne, appropriato al carattere rituale del linguaggio del frammento.

¹⁹⁹ Rispetto a Ribbeck (1897³, p. 233), che conserva il tràdito *principium* (si veda, tuttavia, l'apparato: *principum Vossius, fort. recte*), accetto la correzione in *principum*, proposta dal Vossius e accolta da D'Antò, Dangel e Baldarelli. Per l'interpretazione del frammento, appare utile il racconto di Igino *fab. 84: Pelops, Tantalii filius, cum uenisset et capita humana super ualuas fixa uidisset eorum qui Hippodamiam in uxorem petierant, poenitere eum coepit regis crudelitatem timens*.

Tornando al testo di Ovidio, ancora l'imperativo è il modo con cui il re si rivolge al prigioniero, oggetto del suo terribile sguardo e destinato, nella folle ed illusoria convinzione di Penteo, ad una morte che avrebbe dovuto assumere addirittura valore esemplare (vv. 577-581):

*Aspicit hunc Pentheus oculis quos ira tremendos
fecerat et, quamquam poenae uix tempora differt,
«o periture tuaque aliis documenta dature
morte» ait, «ede tuum nomen nomenque parentum
et patriam, morisque noui cur sacra frequentes».*

Il dato del guardare con occhi resi tremendi dall'ira richiama un *topos* tipico della rappresentazione del tiranno trasmessa dal teatro²⁰⁰, mentre il particolare effetto fonico prodotto dall'omoteleuto della coppia *periture* / *dature*, in apertura e chiusura di verso, con *dature* che crea, a sua volta, un nesso allitterante con il precedente *documenta*, mi sembra accentuare quel senso di imminenza e predestinazione che, assieme all'intenzionalità, costituisce uno dei valori pregnanti del participio futuro: nelle intenzioni di Penteo, la morte del prigioniero è non solo inevitabile (valore di predestinazione), ma anche inesorabilmente vicina (valore di imminenza). Al riguardo, può essere utile ricordare l'importante ruolo giocato da Ovidio nel processo che avrebbe portato ad una larga diffusione dell'uso assoluto del participio futuro: il poeta dimostra, infatti, di aver saputo sfruttare le potenzialità espressive offerte, sia sul piano fonico che su quello semantico, dall'impiego di tale modulo sintattico che, usato raramente in età classica, comparirà frequentemente in autori del I secolo d. C, come Livio o Seneca²⁰¹:

²⁰⁰ Ai versi 454 ss. delle *Fenicie* di Euripide, Giocasta, nel descrivere Eteocle al momento del suo ingresso in scena, allude chiaramente al suo sguardo terribile e al suo affannoso ansimare per l'ira, come se stesse guardando la testa della Gorgone: 'σχάσον δὲ δεινὸν ὄμμα καὶ θυμοῦ πνοάς· / οὐ γὰρ τὸ λαιμότμητον εἰσορᾷς κάρα / Γοργόνοσ'. Anche Creonte, nell'*Antigone* di Sofocle, viene rappresentato con lo sguardo terribile (v. 690: Τὸ γὰρ σὸν ὄμμα δεινὸν ἀνδρὶ δημότῃ), rappresentazione che, come abbiamo visto, ritorna anche per il Penteo delle *Baccanti*.

²⁰¹ Sull'uso assoluto del participio futuro e sui suoi principali valori, cfr. Traina –Bertotti 1993², pp. 310-311. A. Traina 1978², pp. 28 ss. spiega, invece, la particolare predilezione di Seneca per questo modulo sintattico, impiegato molto raramente in età classica, in base al bisogno del filosofo di "concentrare il massimo di significato nel minimo di parole". Per l'impiego frequente del participio futuro assoluto in Agostino, cfr., invece, Pieri 1995.

“for centuries ... the stylistic possibilities of the future participle lay dormant. With the appearance of Ovid, came the great awakening”, spiega Lease in un articolo dedicato all’uso assoluto del participio futuro²⁰².

Dopo il lungo racconto di Acete, il poeta torna a sottolineare il motivo dell’ira di Penteo, attribuendo al personaggio parole che ne esprimono l’irrequietezza e l’impazienza. Non tollerando di perdere altro tempo ad ascoltare le storie del prigioniero, emblematicamente definite *longae ambages*²⁰³, il sovrano si rivolge nuovamente ai suoi servi con tono di comando, ordinando loro di sottoporre Acete a terribili torture: è ancora l’imperativo il modo in cui il tiranno si esprime (3, 692 ss.):

*«Praebuimus longis» Pentheus «ambagibus aures»
inquit, «ut ira mora uires absumere posset.
praecipitem, famuli, rapite hunc cruciataque diris
corpora tormentis Stygiae demittite nocti.»*

Nei passi fin qui analizzati, la caratterizzazione tirannica di Penteo emerge attraverso il suo interagire con altri personaggi, nei confronti dei quali assume un atteggiamento di prepotenza e di sfida, che si concretizza in una dialettica verbale di aperto scontro: è nel rapporto drammatico con i suoi antagonisti, nelle parole direttamente pronunciate dal re, che il poeta, quasi come un drammaturgo, delinea i tratti principali del suo personaggio, in un quadro di vivace concretezza; sono i discorsi stessi del tiranno il principale veicolo di interpretazione e comprensione del personaggio, discorsi il cui registro linguistico consente di collocare la figura di Penteo in una dimensione eroico-drammatica. La netta prevalenza di parti discorsive su quelle narrate, gli imperativi, nonché il ricorso a figure retoriche quali l’allitterazione e l’omoteleuto, conferiscono ai versi una forza espressiva ed una tensione drammatica, che dimostrano la straordinaria capacità del poeta di dar vita a personaggi che si muovono nella trama del racconto come sulla scena di un teatro; proprio la forte predominanza di discorsi diretti sulle sezioni descrittive²⁰⁴ e la logica di scontro verbale

²⁰² Lease 1919, p. 263.

²⁰³ Sull’accezione del termine *ambages* che, oltre ad esprimere l’impazienza del re per la perdita di tempo, allude polemicamente al carattere enigmatico del racconto di Acete, si veda Barchiesi 2007, *ad loc.*

²⁰⁴ Si veda, al riguardo, Jouteur 2001, che a p. 142 riporta un’utile tabella, in cui mostra la netta prevalenza delle parti discorsive su quelle narrative: 57 versi di narrazione contro 164 di discorsi diretti.

che innerva l'intero episodio testimoniano l'importante influenza esercitata dal genere tragico sulla composizione del racconto di Ovidio, che obbedisce ad una struttura drammatica, in cui i rari passi narrativi servono in realtà a legare tra loro scene chiaramente distinte. La natura dialogica, il dinamismo delle battute, le apostrofi, i verbi dichiarativi sono spie di una composizione stilistica, che si ispira ad un modo di rappresentazione drammatica; questa tendenza a riprodurre modalità dello poesia tragica può, forse, spiegare anche l'uso di un arcaismo come *actutum* (v. 557) che, impiegato raramente in età augustea, compare nelle opere teatrali di età repubblicana, conferendo, quindi, al testo ovidiano un emblematico “*color tragicus*”²⁰⁵: l'eccezionalità dell'uso di questo arcaismo appare ulteriormente sottolineata dall'inusuale scansione metrica della sequenza *quem quidem ego actutum*, con duplice elisione²⁰⁶.

Ad una dizione propriamente di poesia alta rimandano, inoltre, nessi come *mora segnis* (cfr. Verg. *georg.* 3, 42-43; *Aen.* 10, 308, in riferimento a Turno), *longae ambages* (Lucr. 6, 919, 1081; Verg. *Aen.* 1, 342 e, per quanto riguarda Ovidio, si veda anche *met.* 4, 476 e 7, 520) e l'espressione *Stygiae demittite nocti*, che sembra variare il virgiliano *demittere morti / neci / Orco*²⁰⁷, mediante l'uso metaforico di *nox*²⁰⁸ nel senso di *mors*, uso già attestato in *met.* 3, 335; il nesso *Stygia nox* ritornerà, peraltro, più volte in poesia in autori come Lucano (7, 817), Valerio Flacco (3, 398), Silio Italico (5, 242; 6, 33; 9, 45).

Passando ora ad analizzare le parti descrittive, è possibile osservare come anche là dove la narrazione si sostituisce al discorso diretto o al dialogo, nel descrivere Penteo, il poeta torni ad evidenziare come componente dominante l'ira, tratto che conferisce unitarietà al personaggio, che mantenendosi implacabile ed ostinato fino alla fine, non presenta la complessità né del Penteo euripideo né del Mezenzio virgiliano: anche di fronte al miracolo dell'apertura spontanea delle porte e della caduta delle catene dai polsi del prigioniero Acete, il re mostra la propria ostinata fermezza, recandosi sul Citerone come un guerriero infuocato dall'ira: *perstat Echionides*, afferma con incisività il poeta al verso 701, richiamando, quindi, la stessa folle ostinazione dimostrata dai

²⁰⁵ Kenney 2002, p. 61. L'avverbio compare una sola volta in Virgilio (*Aen.* 9, 255), in un contesto di *pathos* accentuato; l'unica altra occorrenza del termine in Ovidio è in *her.* 12, 207, su cui vd. Barchiesi 1993, p. 343; Bessone 1997, *ad loc.*

²⁰⁶ Si veda, al riguardo, Currie 1981, p. 2717.

²⁰⁷ Per *demittere morti*, cfr. Verg. *Aen.* 5, 691 e 10, 662; *demittere neci* è attestato in *Aen.* 2, 85 e 9, 527, mentre la formulazione con *Orco* si ritrova in 2, 398.

²⁰⁸ Come giustamente osserva Galasso 2000, p. 908, la *lectio difficilior nox* è qui da preferire all'altra variante tradita, *mors*.

pirati tirreni di fronte all'evento straordinario, da loro non compreso, che vedeva la nave arrestarsi sull'oceano: *illi admirantes remorum in uerbere perstant* (v. 662).

E ancora, ai versi 704-707, leggiamo:

*ut fremit acer equus, cum bellicus aere canoro
signa dedit tubicen, pugnaeque adsumit amorem,
Pentheas sic ictus longis ululatibus aether
mouit et audito clamore recanduit ira.*

La similitudine con il cavallo bramoso di combattere, su cui già abbiamo avuto modo di soffermarci, proietta ancora la figura del re in una dimensione eroica, come conferma la dizione che si caratterizza per un'elevatezza tipica, appunto, dello stile epico-eroico. L'immagine è conclusa da un verbo di formazione ovidiana, *recanduit*, che variando i semplici *candeo* / *candesco* o il composto *excandesco* mediante l'aggiunta del prefisso *re-*, crea un particolare gioco di iterazione fonica, dato dalla ripetizione della sillaba finale del precedente *clamore* (*clamore recanduit*²⁰⁹): l'allitterazione *-re re-* e la prevalenza del suono aspo *r*, con il successivo *ira*, sembrano avere l'effetto di riprodurre, a livello fonico, l'infiammarsi e il crescere dell'ira del sovrano.

III. Ovidio *met.* 3, 564-571

III. 1. La *rabies* di Penteo: allusione implicita alla furia dell'animale ribelle

Per quanto riguarda il tema dell'ira, vorrei ora soffermarmi su una particolare sequenza di versi, che ho fin qui tralasciato di menzionare, in quanto degna, a mio parere, di un'analisi più approfondita, perché emblematica per comprendere l'importanza attribuita da Ovidio a questo motivo di ascendenza tragica. Si tratta dei

²⁰⁹ L'iterazione della sillaba finale e di quella iniziale costituisce un particolare effetto stilistico, stigmatizzato come *cacemphaton* dai grammatici e retori antichi, e di cui gli autori latini facevano ampio uso, a partire da Virgilio: basti ricordare il nesso *Dorica castra*, a proposito del quale Servio (*ad Aen.* 2, 27) affermava: *mala est compositio ab ea syllaba incipere, qua superior finitus est sermo, nam plerumque et cacemphaton facit*. Cfr., inoltre, il giudizio di Quintiliano 9, 4, 41 e di Marziano Capella 5, 518.

versi 564-571, in cui il poeta sottolinea la *rabies* del re, *rabies* che cresce e si inasprisce quanto più tutti cercano di frenarla:

*hunc auus, hunc Athamas, hunc cetera turba suorum
corripiunt dictis frustra que inhibere laborant.
acrior admonitu est inritaturque retenta
et crescit rabies, moderaminaque ipsa nocebant*²¹⁰.
(sic ego torrentem, qua nil obstabat eunti,
lenius et modico strepitu decurrere uidi;
at quacumque trabes obstructaque saxa tenebant,
spumeus et feruens et ab obice saeuior ibat.)

Per illustrare la naturale tendenza di Penteo ad un'emotività e a gesti irrazionali, Ovidio ricorre ad una prima sequenza di versi (564-567) in cui sembra possibile individuare un'allusione implicita alla furia dell'animale che si ribella. Notevole, innanzitutto, la struttura del v. 564 con la triplice, enfatica ripetizione di *hunc*, seguito dall'indicazione di chi cerca di trattenere Penteo, come a voler sottolineare la reiterazione dei tentativi di calmare il re, tentativi però vanificati dalla sua cieca ostinazione. L'accostamento implicito all'immagine della fiera indomita sembra essere suggerito, innanzitutto, dalla presenza della parola *rabies*, che Ovidio impiega per esprimere l'ira alla quale il personaggio si abbandona e che viene a trovarsi, peraltro, in posizione di particolare rilievo insieme a *et crescit* per effetto dell'*enjambement*. Il termine, usato ad indicare propriamente la natura selvaggia, rabbiosa degli animali e poi impiegato metaforicamente in relazione all'uomo per alludere alla furia, all'ira, ad una passione sfrenata, mi è apparso particolarmente appropriato alla scena che Ovidio descrive non solo perché evidenzia il carattere indomito, feroce del personaggio, ma anche perché sembra conservare metaforicamente il suo valore originario, alludendo alla *rabies* dell'animale che cerca di sfuggire al controllo dell'uomo. L'immagine di Penteo che si ribella ai moniti di chi lo circonda, che hanno come unico effetto quello di

²¹⁰ Il testo qui citato differisce da quello di Tarrant 2004, che al v. 567 accoglie la lezione *remoraminaque*: per una discussione del problema testuale, cfr. *infra*, pp. 75 ss.

inasprire la sua ira, richiama alla mente quella della fiera che si oppone ai tentativi di essere domata²¹¹.

Tra le varie ricorrenze di *rabies* nel poema ovidiano, può essere interessante citare un passo del I libro in cui il termine, attribuito a Licaone, l'empio tiranno il cui tratto principale è l'innata ferocia, viene impiegato proprio nel momento decisivo in cui sta per avvenire la metamorfosi in lupo: *terrītus ipse fugit.../ exululat frustraue loqui conatur; ab ipso / colligit os rabiem, solitaeque cupidine caedis / uertitur in pecudes et nunc quoque sanguine gaudet* (vv. 232 ss.). La *rabies* caratterizza, quindi, la fase della perdita dell'identità umana e dello "sconfinamento verso il mondo animale"²¹². Un ulteriore esempio dell'uso del termine per indicare la furia di personaggi che assumono tratti caratteristici del tiranno, può essere offerto dalla *Pharsalia* di Lucano. La *rabies* vi compare più volte come tratto distintivo di Cesare, alcuni aspetti della cui personalità, come l'ira, il *furor indomitus*, "una μεγαλοψυχία che è spaventosamente vicina alla ferinità"²¹³, rimandano alla tipologia del tiranno: in particolare l'*ira*, dominante nel ritratto di Cesare, non di rado "sconfina in un furore totalmente irrazionale"²¹⁴ che, privando il personaggio di ogni umanità, ne avvicina l'immagine a quella di una belva bramosa di spargere sangue²¹⁵. Un simile impiego, finalizzato a connotare l'atteggiamento furioso di un tiranno, si riscontra anche per l'aggettivo *rabidus*: 'Quid

²¹¹ Sebbene il contesto sia diverso da quello qui trattato, la rappresentazione della crisi ossessiva di cui è preda la Sibilla in *Aen.* 6, 77 ss. può forse costituire un utile parallelo per comprendere la possibile valenza metaforica della scena descritta da Ovidio: *At, Phoebi nondum patiens, immanis in antro / bacchatur uates, magnum si pectore possit / excussisse deum: tanto magis ille fatigat / os rabidum fera corda domans fingitque premendo*. In questi versi, *rabidum* compare, come attributo di *os*, in un contesto in cui si ha un chiaro riferimento all'immagine del domare l'animale ribelle: la Sibilla, posseduta dallo spirito profetico di Apollo, si agita cercando di liberarsene, ma invano. Quanto più si ribella, più Apollo la controlla tormentandole la bocca rabbiosa. *Fatigare* richiama la scena del *magister* che piega la testa del cavallo indomito; *os rabidum* continua la metafora dell'animale che morde rabbiosamente il freno. Il termine *rabies*, sempre in relazione alla Sibilla, appare già al v. 49, trattandosi di un vocabolo tipico per indicare la furia dell'invasamento profetico.

²¹² Barchiesi 2005, p. 186.

²¹³ Così Narducci 2002, p. 240; a questo saggio rimando per l'analisi di quei tratti che avvicinano il Cesare lucaneo all'immagine consueta del tiranno.

²¹⁴ Narducci 2002, p. 190.

²¹⁵ Nella descrizione dello scontro diretto tra le truppe cesariane e l'esercito repubblicano, il poeta rappresenta lo scatenarsi della *rabies* di Cesare: *ille locus fratres habuit, locus ille parentis: / hic furor, hic rabies, hic sunt tua crimina, Caesar* (7, 550 ss.), a cui seguono versi in cui la figura di Cesare giganteggia sinistra per la morbosa smania di violenza: *inspicit et gladios, qui toti sanguine manent / qui niteant primo tantum mucrone cruenti, / quae presso tremat ense manus, quis languida tela, / quis contenta ferat* (7, 560 ss.); *Ipse manu subicit gladios ac tela ministrat / adversosque iubet ferro confundere voltus* (7, 574 ss.). Per altri passi del poema in cui il termine compare in relazione al personaggio, si veda 2, 544 (*O rabies miseranda ducis!*) e 5, 261-262 in cui i soldati, lamentandosi nei confronti di Cesare, esclamano: '*Liceat discedere, Caesar, / a rabie scelerum*'. La ferinità di Cesare trova piena espressione nel paragone del personaggio con un leone in 1, 205 ss.

noui rabidus struis?’ (Sen. *Thy.* 254), esclama il *satelles* rivolgendosi ad Atreo che, in preda ad un irrefrenabile impeto di rabbia, si appresta a compiere un delitto smisurato²¹⁶; lo stesso attributo torna in Stazio a qualificare l’ira del tiranno Eteocle: *sed ducis infandi rabidae non hactenus irae / stare queunt* (*Theb.* 3, 96-97).

Tornando ai versi relativi a Penteo, oltre a *rabies*, anche *inhibere* appare coerente con l’ipotesi interpretativa sopra esposta, visto che, nel suo significato di *cohibere*, *retinere*, può designare l’azione del porre un freno agli animali. In questa accezione è attestato nelle stesse *Metamorfosi*, precisamente in 2, 127: il Sole dà consigli a Fetonte su come guidare il carro e, riguardo ai cavalli, esclama: *‘parce, puer, stimulis et fortius utere loris. / sponte sua properant; labor est inhibere uolentes’*. Non solo il verbo è qui usato *de bestiis refrenandis*, ma l’accostamento di *labor* ad *inhibere* può essere avvicinato al sintagma *inhibere laborant* del v. 565 del III libro. Il verbo ritorna nel momento cruciale in cui Fetonte abbandona le briglie per cui i cavalli, senza che nessuno li trattenga (*nullo inhibente*), si precipitano dove li spinge l’impulso (2, 200 ss.): *mentis inops gelida formidine lora remisit. / Quae postquam summum tetigere iacentia tergum / exspatiantur equi nulloque inhibente per auras / ignotae regionis eunt*. L’esame linguistico sembrerebbe quindi suffragare una lettura di questi versi incentrata sulla rappresentazione di Penteo che si abbandona alla propria ira sfrenata come un animale privo di controllo.

Al riguardo, può essere interessante il confronto con un passo dell’ *epist.* 85 di Seneca in cui appare centrale il paragone con le fiere: per spiegare la difficoltà di moderare passioni come l’*iracundia*, l’*inconstantia*, la *libido*, il filosofo ricorre all’*exemplum* delle tigri e dei leoni che non si spogliano mai della loro ferocia, talvolta l’attenuano, ma quando meno te lo aspetti, la crudeltà mitigata si inasprisce (85, 8): *Quemadmodum rationi nullum animal optemperat, non ferum, non domesticum et mite (natura enim illorum est surda suadenti), sic non sequuntur, non audiunt adfectus, quantulicumque sunt. Tigres leonesque numquam feritatem exuunt, aliquando summittunt, et cum minime expectaueris, exasperatur toruitas mitigata*, dove l’espressione *exasperatur toruitas mitigata* può essere avvicinata al nostro *inritaturque retenta et crescit rabies*²¹⁷. Come le fiere, sorde ai moniti della ragione, “data la loro

²¹⁶ Sulla figura di Atreo, cfr. La Penna 1979, pp. 127 ss.

²¹⁷ *Exasperare*, nel suo significato di *irritare*, *incitando exaggerare*, *aggravare* (cfr. *ThIL* V-2, p. 1188, 25), sembra riunire in un unico termine gli effetti di ‘suscitare, provocare’ e di ‘accrescere, aggravare’ che nei versi di Ovidio sono resi con i verbi *inritatur* e *crescit*. Al *mitigata* di Seneca può

natura, sono soggette a ripiombare nella naturale ferinità”²¹⁸, così nessun ammonimento, nessun invito alla moderazione potrà vincere l’istintiva irrazionalità di Penteo: in entrambi i casi quella furia di cui si è cercato di contenere l’impeto si dimostra pronta a riaffacciarsi e ad acuirsi in ogni momento²¹⁹.

L’identificazione del tiranno con una bestia feroce costituisce, in fondo, un *topos* la cui prima formulazione risale a Platone e destinato a trovare terreno di fertile sviluppo nella letteratura dei secoli successivi. Nell’ampia sezione della *Repubblica* dedicata alla genesi e alla caratterizzazione del tiranno, non solo Platone ricorre al mito di Licaone per esemplificare la ferocia disumana di questa figura²²⁰, ma vede alla base della nascita dell’anima tirannica un processo fondato sul prevalere della parte bestiale e selvaggia dell’uomo su quella razionale, fino alla completa scomparsa di quest’ultima²²¹. Una volta eliminato ogni possibile freno della ragione, gli istinti più ferini si scatenano, cosicché, ormai folle, il tiranno “tenta e spera di essere in grado di comandare non solo sugli uomini, ma anche sugli dèi”(573 c). Egli, quindi, ci appare non solo come *hybristés*, nella sua pretesa di prevaricare rifiutando l’autorità degli dèi, ma, in quanto incapace di autodominio, si presenta anche come negazione e rovesciamento dell’uomo saggio²²², duplice caratterizzazione che si adatta perfettamente alla figura di Penteo.

Nella dura polemica antitirannica condotta da Cicerone, il motivo dell’efferatezza disumana del *tyrannus* trova particolare evidenza in un passo del *De re*

essere avvicinato il *retenta* delle *Metamorfosi*, così come *toruitas* è parallelo a *rabies*.

²¹⁸ Riprendo la citazione da Degl’Innocenti Pierini 1990, p. 275.

²¹⁹ Per quanto riguarda, invece, il concetto dell’ira che si infiamma e cresce nel caso in cui le venga frapposto un ostacolo, concetto centrale in questi versi delle *Metamorfosi*, è possibile confrontare l’inizio del III libro del *De ira*. L’obiettivo è quello di estirpare l’ira dagli animi o almeno di tenerla a freno e contenerne gli impeti aggressivi: *Quod maxime desiderasti, Nouate, nunc facere temptabimus, iram excidere animis aut certe refrenare et impetus eius inhibere*. Seneca sostiene che questo, talora, deve essere fatto senza farsene accorgere, allorché l’ira è troppo ardente e ogni ostacolo vale ad infiammarla e farla aumentare: *id aliquando palam aperteque faciendum est ... aliquando ex occulto, ubi nimium ardet omnique impedimento exasperatur et crescit*. L’azione del moderare la rabbia è espressa, come in Ovidio, dal termine *inhibere*, mentre l’effetto prodotto dal frapparle un ostacolo è indicato dai verbi *exasperatur*, simile all’*inritatur* ovidiano, e da *crescit*, come nel passo delle *Metamorfosi*.

²²⁰ Cfr. Plat. *rep.* 8, 565 d-e.

²²¹ All’inizio del IX libro, spiegando come e perché l’uomo tirannico diventi tale, Platone si sofferma sul prevalere di desideri selvaggi sulla ragione (571 c) : « -fra i piaceri e i desideri non necessari, alcuni mi sembrano contrari alle leggi.- Quali sono, disse, questi desideri di cui parli? – Quelli, dissi io, che si risvegliano nel sonno, quando il resto dell’anima, ciò che vi è in essa di razionale, socievole, adatto al comando, riposa, mentre la parte ferina e selvaggia (τὸ δὲ θηριώδες τε καὶ ἄγριον), piena di cibo o di vino, si sfrena nella sua danza, e, scacciando il sonno, cerca di aprirsi la via per dare sfogo ai suoi abituali costumi. Sai bene che in un simile stato essa osa fare di tutto, come sciolta e sbarazzata da ogni freno di vergogna e di ragionevolezza» (trad. Vegetti 2007).

²²² Su questo aspetto, cfr. Lanza 1977, pp. 91 ss.

publica (2, 26, 48): ... *tyrannus, quo neque taetrius neque foedius nec dis hominibusque inuisius animal ullum cogitari potest; qui quamquam figura est hominis, morum tamen immanitate uastissimas uincit beluas*. Un concetto simile torna in *De officiis* 3, 6, 32, dove si afferma la necessità che il tiranno, in quanto personificazione della *feritas* e *immanitas* delle bestie, sia allontanato dalla comunità degli uomini: ... *hoc omne genus pestiferum atque impium ex hominum communitate exterminandum est. Etenim ... ista in figura hominis feritas et immanitas beluae a communi tamquam humanitatis corpore segreganda est* ²²³.

Nel caso di Penteo, l'assimilazione dell'ira del re alla ferocia animale, sebbene non così esplicita come nei passi analizzati, può, tuttavia, acquistare una certa rilevanza se si considera che la *rabies* del sovrano non è semplicemente un accesso d'ira momentaneo, ma un impulso in lui connaturato, perché ereditato dal serpente distruttore connesso con le origini di Tebe²²⁴. Già nelle *Baccanti* di Euripide il *furor* di Penteo è presentato come "connaturata eredità ctonia" ²²⁵ dal coro che, ai vv. 537 ss., sembra istituire un'associazione diretta tra l'ὄργη che caratterizza il personaggio e la sua stessa discendenza: οἶαν οἶαν ὄργαν / ἀναφαίνει χθόνιον / γένος ἐκφύς τε δράκοντός / ποτε Πενθεύς, ὃν Ἐχίων / ἐφύτευσε χθόνιος, / ἀγριωπὸν τέρας οὐ φῶτα βρότειον. Penteo, identificato come 'colui che nacque dalla terra', che 'nacque dal serpente', ha ereditato dal padre la natura violenta e sanguinaria tipica delle serpi.

Anche Ovidio sembra suggerire questa associazione mostrando una certa affinità tra l'atteggiamento del re e quello del serpente, descritto nella parte iniziale del III libro. Appare per esempio significativo che nel rivolgersi alla folla in qualità di difensore dell'ordine della città, Penteo richiami come modello di comportamento non Cadmo (eroe civilizzatore e fondatore di Tebe), bensì il suo terribile avversario, quello stesso serpente il cui tratto distintivo era apparso, all'inizio del libro, proprio la furia, l'ira: ne sono una testimonianza i versi 71 ss. in cui si sottolinea come la ferita inferta al serpente da Cadmo non avesse fatto che accrescere la rabbia di cui era sempre preda: ...

²²³ Una chiara formulazione di questo motivo si ha, inoltre, in Sen. *clem.* 1, 25, 1: *Crudelitas minime humanum malum est indignumque tam miti animo; ferina ista rabies est sanguine gaudere ac uulneribus et abiecto homine in siluestre animal transire*.

²²⁴ Penteo è figlio di Echione, nato dai denti del serpente seminati da Cadmo (lo stesso nome Echione vale "uomo serpente"). Le vicende relative alle origini di Tebe, all'uccisione, da parte di Cadmo, del drago dai cui denti sorsero i capostipiti della nobiltà tebana, sono narrate da Ovidio nella parte iniziale del III libro.

²²⁵ Bárberi Squarotti 1999, p. 27. Al riguardo, si veda anche Di Benedetto 2004, p. 364.

ferrum tamen ossibus haesit. / tum uero postquam solitas accessit ad iras / causa recens, plenis tumuerunt guttura uenis / spumaque pestiferos circumfluit albida rictus.

Nelle parole del re, il mostruoso antagonista di Cadmo diventa un coraggioso guerriero, morto per difendere il suo territorio e al cui esempio avrebbero dovuto ispirarsi i Tebani; essi, come il loro avo, dovevano combattere e difendere la loro terra dall'intrusione di Bacco (vv. 543 ss.):

*'este, precor, memores, qua sitis stirpe creati,
illiusque animos, qui multos perdidit unus,
sumite serpentis. pro fontibus ille lacuque
interiit; at uos pro fama uincite uestra'.*

A ciò si aggiunga che le gesta di Penteo rievocano, in alcuni punti, quelle del serpente: *talìa dicentem proturbat Echione natus* (v. 526) richiama *obstantes proturbat pectore siluas*, verso che fa parte di un passo in cui l'atteggiamento furioso del serpente è esplicitato, come nel caso di Penteo, dal paragone con un fiume (vv.79-80: *impete nunc uasto ceu concitus imbribus amnis / fertur et obstantes proturbat pectore siluas*)²²⁶.

Tale parallelismo sembra ricordare al lettore l'importanza che la componente ferina ereditata dal serpente ha nella rappresentazione del personaggio di Penteo, componente che costituisce peraltro uno degli aspetti fondanti del dionisismo: il contrasto mondo selvaggio / civilizzazione, centrale nell'immaginario dionisiaco²²⁷, è drammaticamente incarnato dallo stesso Penteo, con la sua "duplice personalità di uomo d'ordine e tiranno in preda all'ira"²²⁸, alla furia più selvaggia.

Se questa ipotesi di un'assimilazione del *furor* di Penteo alla furia animale ha una qualche legittimità, possiamo forse tentare di portare un contributo alla discussione di un problema testuale presente al verso 567, dove sono tramandate le varianti *remoraminaque* e *moderaminaque*, lezione principalmente attestata²²⁹.

²²⁶ Per questo aspetto, si veda P. James 1991, pp. 81-92.

²²⁷ Al riguardo si veda Segal 1982, Cap. III intitolato: *Dionysus and Civilization: Tools, Agriculture, Music*.

²²⁸ Galasso 2000, p. 901.

²²⁹ Riproduco, di seguito, l'apparato dell'edizione di Tarrant 2004, che accoglie nel testo la lezione *remoraminaque*: 567 *remoraminaque* *M² P*: *moder- Ω*. A tale edizione (pp. xliv ss.) rimando per la spiegazione delle sigle dei codici e per un'ampia prefazione che illustra le vicende inerenti alla

La nota complessità della tradizione manoscritta delle *Metamorfosi* rende impossibile procedere in modo sistematico nella scelta dell'una o dell'altra variante, comportando la necessità di valutare ogni singola lezione sulla base di criteri principalmente interni; per questo, un esame del passo, unito ad una particolare considerazione dell'*usus scribendi* di Ovidio, può fornire utili argomentazioni ai fini di una valutazione del problema. Sia che si accetti *moderaminaque* che *remoraminaque*, si tratterebbe, in entrambi i casi, di parole create dallo stesso Ovidio e rispondenti, peraltro, alla particolare predilezione del poeta per i sostantivi con suffisso *-men*²³⁰. Mentre *moderamen* ricorre altre volte in Ovidio ed avrà una sua fortuna nella lingua letteraria latina, *remoramen* non sembra avere nessun'altra attestazione né in Ovidio né in altri autori. Si tratta, cioè, di un *hapax*²³¹. Un esame delle ricorrenze del termine *moderamen*, usato per designare sia l'azione del controllare, guidare, dirigere che quella del trattenere, frenare, sembrerebbe gettare qualche luce sul passo che stiamo considerando. Tra i vari usi il sostantivo compare, in Ovidio, in contesti in cui si fa esplicito riferimento all'atto del guidare il carro, tenendo a freno i cavalli. In questa accezione ricorre nell'episodio di Fetonte, a cui già si è fatto riferimento per l'impiego del verbo *inhibere*: al v. 48 del II libro, egli chiede al padre *alipedum ius et moderamen equorum*; poco dopo è il Sole stesso che, cercando di distogliere il figlio dall'impresa rischiosa di dirigere il suo carro, avverte: *ultima prona uia est et eget moderamine certo* (2, 67)²³². Anche *moderari*, da cui *moderamen* deriva, è attestato nel significato, ormai

trasmissione e i rapporti tra i codici.

²³⁰ Sulla creazione, da parte di Ovidio, di parole in *-men*, si veda Linse 1891 e Perrot 1961, pp. 110 ss., il quale si sofferma sulle ragioni della particolare diffusione di questi sostantivi nella lingua poetica. Data la scarsa produttività dei derivati in *-men* nella lingua letteraria media a fronte della presenza del tipo in *-mentum*, l'ampio uso di *-men* assicurava alla lingua poetica un eccellente strumento di differenziazione lessicale. Perrot insiste, inoltre, sul peso decisivo che per la diffusione di questi derivati hanno avuto ragioni di carattere metrico, soprattutto in Ovidio: l'assenza di vocale lunga nel suffisso *-men*, a differenza per esempio di *-tio-*, permetteva alle parole di entrare comodamente nell'esametro. Kenney 2002, p. 68 ritiene che alla base di questa predilezione di Ovidio vi sia "the desire to make his verse more smooth and dactylic".

²³¹ In Ovidio non compare nemmeno *remora*, termine raro ed arcaico di cui *remoramen* sarebbe una variazione attraverso l'aggiunta del suffisso *-men*; è presente, invece, il verbo *remoror*, sulle cui ricorrenze vedi *infra*, n. 238.

²³² *Moderamen* tornerà ad essere usato in questo senso (*de actione retinendi*), per esempio, in Stazio *Theb.* 6, 506 (*abripitur longe moderamine liber / currus*) e in Silio Italico 16, 417, dove si parla di Cirno che, troppo tardi, imparava come si tengono a freno i cavalli: *hunc quoque cunctantem et sero moderamina equorum / discentem rapido praeteruolat incitus axe*, in cui si segnala l'uso plurale del sostantivo, come nel passo delle *Metamorfosi* in questione.

consolidato, di “frenare, controllare” detto di animali²³³, così come *uolucrum moderator equorum* è definito il Sole in *met.* 4, 245.

Se, alla luce delle precedenti osservazioni, è possibile vedere dietro la scena descritta da Ovidio l’immagine implicita del domare l’animale ribelle tenendolo a freno, il termine *moderamen*, accanto a *rabies* e *inhibere*, risulterebbe decisamente coerente con questa interpretazione, designando i tentativi di frenare la terribile furia del re.

Nel valutare questa lezione, credo sia opportuno tener conto anche della valenza etico-politica legata al concetto di *moderatio* che, riassumendo le idee di misura, equilibrio, autocontrollo, non solo costituisce un presupposto indispensabile per il raggiungimento della saggezza e della felicità dell’individuo²³⁴, ma rappresenta anche una delle virtù fondamentali dell’uomo politico²³⁵. L’incapacità di regolare i propri impulsi istintuali, di dominare la collera appare, in Penteo, tanto più grave in virtù del

²³³ A testimonianza di un uso consolidato del verbo in questa accezione possono essere citati due passi del *De rerum natura* lucreziano relativi ad una breve storia delle arti belliche: *et prius est armatum in equi conscendere costas / et moderarier hunc frenis* (5, 1297 ss.) e, poco dopo, riguardo all’impiego di feroci belve in guerra, *et ualidos partim prae se misere leones / cum doctoribus armatis saeuisque magistris / qui moderarier his possent uinclisque tenere* (5, 1310 ss.). Per Ovidio, si veda *met.* 6, 222 ss. (*conscidunt in equos.. / ... auroque graues moderantur habenas*) e 8, 795 (*accipe quos frenis alte moderere dracones*). Il verbo è, inoltre, molto usato in relazione all’ira. Ne abbiamo vari esempi nel *De ira* e in un passo del *De clementia* dove Seneca sottolinea quanto sia difficile, per il *princeps*, usare moderazione, controllarsi, quando punisca perché spinto dal risentimento. In quel caso gli ammonimenti sono inutili, proprio come lo sono per Penteo: *difficilius est enim moderari ubi dolori debetur ultio quam ubi exemplo. Superuacuum est hoc loco admonere.* (1, 20, 1-2). Particolarmente interessante è, al riguardo, l’epistola 1, 2, 59 ss. di Orazio in cui il poeta, oltre ad usare *moderor* in associazione all’ira, ammonisce il destinatario a governare la sua anima mettendole il morso e tenendola in catene: ... *Qui non moderabitur irae, / infectum uolet esse, dolor quod suaserit et mens ... / Ira furor brevis est; animum rege, qui nisi paret, / imperat, hunc frenis, hunc tu compesce catena.* Segue, subito dopo, l’immagine del *magister*, che addomestica il cavallo: *Fingit equum tenera docilem ceruice magister.*

²³⁴ La *moderatio*, associata alla *temperantia* e alla *constantia*, costituisce uno degli aspetti fondamentali dell’etica ciceroniana: *sapiens* è chi, con la moderazione e l’equilibrio, ha raggiunto la tranquillità dell’animo, secondo quanto sostiene il filosofo in *Tusc.* 4, 17, 37 (*Ergo hic, quisquis est qui moderatione et constantia quietus animo est sibi ipse placatus, ut nec tabescat molestiis ... nec alacritate futili gestiens deliquescat, is est sapiens quem quaerimus, is est beatus*); già in 3, 8, 16 *moderatio* rappresenta un possibile corrispondente latino del greco σωφροσύνη.

²³⁵ Per il concetto di *moderatio* come “fondamento della vita civile, sociale e politica” in Cicerone, cfr. Militeri Della Morte 1980. Tra i vari esempi dell’uso del termine nella sfera politica, si può ricordare *ad Quintum fratrem* 1, 1, 9 dove, riferendosi al fratello Quinto, *propraetor* dell’Asia, Cicerone ne elogia la *virtus* e la *moderatio*, con cui si vuole indicare l’autocontrollo necessario per un’equa amministrazione: *Quid autem reperiri tam eximium aut tam expetendum potest quam istam uirtutem, moderationem animi, temperantiam non latere in tenebris neque esse abditam, sed in luce Asiae, in oculis clarissimae prouinciae atque in auribus omnium gentium ac nationum esse positam?*; si veda, ancora, a titolo di esempio, Cic. *Att.* 6, 2, 4 dove, unito a *continentia*, il termine si riferisce alla misura nel governare. Tra i personaggi storicamente importanti associati più volte al concetto di *moderatio* nelle fonti letterarie, si possono citare Alessandro (Sen. *ira* 2, 23, 3; Curt. 4, 11, 17), Scipione l’Africano (Liv. 38, 56, 11; Sen. *epist.* 86, 1), Cesare (Svet. *Iul.* 75.1), Augusto (Svet. *Aug.* 21, 3) e, soprattutto, Tiberio, con cui la *moderatio* diventa la virtù propria del *princeps*. Sull’importanza della *moderatio* come virtù caratteristica del principato di Tiberio, specie nell’accezione di “tolleranza nelle punizioni e nei comportamenti ingiusti”, si veda Nakagawa 2002.

ruolo politico da lui rivestito²³⁶: la mancanza di *moderatio*, di misura costituisce, in questi versi, il tratto caratteristico di chi, in qualità di *moderator*, di reggitore del potere, dovrebbe distinguersi proprio per la facoltà di decidere ed agire con assennatezza ed equilibrio. L'impiego di *moderamen* in associazione al personaggio di Penteo si rivela, quindi, ancor più efficace se si considera un particolare uso traslato delle parole appartenenti alla famiglia di *moderor* a cui anche lo stesso Ovidio ricorre: l'immagine del controllare i cavalli alla guida del carro viene trasferita alla sfera politica per alludere alla reggenza del potere.²³⁷ In *Pont.* 2, 5, 75 il poeta, augurandosi che Germanico possa diventare, un giorno, il reggitore del mondo, esclama: *comprecior... / succedatque suis orbis moderator habenis*. L'idea del reggere le redini del mondo è efficacemente espressa mediante la figura emblematica del *moderator* che controlla il carro con le briglie. Un uso analogo si riscontra anche per il verbo *moderor* in *Pont.* 2, 9, 33 dove leggiamo: *Caesar ut imperii moderetur frena precamur*.

In virtù di questa anfibologia, la scena descritta da Ovidio acquista maggiore intensità espressiva: Penteo, il cui ruolo è quello del *moderator* che regge le redini del regno, che cerca di arrestare la forza perturbatrice della religione bacchica, si trova, paradossalmente, ad essere frenato per il suo impeto incontenibile (*moderamina*), come un cavallo indomito.

Se, quindi, il principio della *lectio difficilior* porterebbe a sostenere teoricamente la lezione *remoraminaque*, l'analisi dell'immagine e del linguaggio presenti nel passo sembrano privilegiare la variante *moderamina*, le cui sfumature semantiche rispondono pienamente alle suggestioni metaforiche di questi versi²³⁸.

²³⁶ Vincere il proprio io, moderare l'ira, risparmiare il vinto (Cic. *Marcell.* 3, 8: *animum uincere, iracundiam cohibere, uicto temperare*), queste sono, stando a Cicerone, le più grandi vittorie per l'uomo politico che, vinte le proprie passioni, come nel caso di Cesare, può essere considerato al pari degli dèi.

²³⁷ Per *moderamen* nel senso di "controllo, governo politico", si veda Ov. *met.* 6, 677: *sceptra loci rerumque capit moderamen Erechtheus*.

²³⁸ Con *remoramen*, da intendere evidentemente nel senso di "ostacolo, impedimento", il significato del passo non sarebbe alterato, ma si perderebbe quella ricchezza di implicazioni metaforiche, che si ottiene accettando *moderamen*, lezione accolta, tra gli altri, da Anderson 1993 e preferita da Bömer 1969, *ad loc.* La connotazione politica e morale, di fondamentale importanza per il concetto di *moderatio*, verrebbe meno, così come risulterebbe meno accentuata l'allusione implicita al frenare l'impeto dell'animale: analizzando le varie ricorrenze di *remora* e *remoror*, non sembra che i termini abbiano un uso specifico e tecnico per designare l'azione del trattenere la furia dei cavalli, come invece *moderamen*, *moderor* e *moderator*. In particolare Ovidio, nelle cui opere non compare il sostantivo *remora*, usa il verbo *remoror* (6 attestazioni in tutto) con il significato prevalente di "indugiare, rallentare, causare ritardo" e non tanto nell'accezione che qui interessa.

III. 2. La similitudine con un fiume impetuoso: ipotesi di confronto con Nevio 39 R³.

Proseguiamo, ora, l'analisi del passo ovidiano, concentrando l'attenzione sui versi 568-571, versi che suscitano particolare interesse per la possibile connessione con una "tradizione di *imagery* drammaturgica ben precisa"²³⁹:

*sic ego torrentem, qua nil obstat eunti,
lenius et modico strepitu decurrere uidi;
at quacumque trabes obstructaque saxa tenebant,
spumeus et feruens et ab obice saeuior ibat.*

Il passo è interamente incentrato su una similitudine in cui l'inasprirsi dell'ira di Penteo è paragonato allo spumeggiare di un torrente che, dove non incontra ostacoli, scorre placidamente, ma precipita impetuoso e travolgente là dove il suo corso è ostacolato da un impedimento, similitudine insolitamente introdotta dal poeta stesso mediante la formula *sic ego uidi*. La formulazione stilistica *uidi* che, nata con Omero, deve al teatro tragico la sua prima e fondamentale fortuna, è frequentemente impiegata da Ovidio nelle sue varie funzioni²⁴⁰. Un esempio dell'uso del *uidi* evocativo-patetico può essere offerto da *her.* 3, 45-50, in cui nel rievocare ad Achille le terribili disgrazie della sua famiglia, Briseide si avvale di tale modulo con un evidente effetto di intensificazione patetica, sottolineando, con la triplice anafora, la partecipazione ed il coinvolgimento emotivo di chi è stato spettatore di quegli orribili eventi²⁴¹:

²³⁹ Barchiesi 2007, p. 221.

²⁴⁰ Sulla storia di questa formula, il cui decisivo rilancio nella tradizione poetica latina si deve a Virgilio, dopo il quale sarà Ovidio a conferirle particolare prestigio, si veda La Penna 1987, pp. 99-119, che ne analizza le principali funzioni: il *uidi* evocativo-patetico da una parte, particolarmente appropriato ad evocare il pathos, la meraviglia o l'orrore di determinate situazioni, ed il *uidi* didascalico e gnomico-paradigmatico dall'altra, funzionale a richiamare esperienze del passato in appoggio ad una verità che si vuole dimostrare. L'autore sottolinea, comunque, come tra questi due principali valori si stenda un ampio uso di *uidi* "accompagnato da emozioni di varia natura e di varia intensità" (p. 112), difficilmente classificabili in modo univoco. Cfr., inoltre, i due supplementi su *uidi* in «ACD» 2000, pp. 51-55, e in «Prometheus» 2003, pp. 228-234.

²⁴¹ Altri esempi di *uidi* usato con funzione patetica, citati da La Penna, sono Ov. *met.* 9. 344, in cui Iole dichiara di aver visto lei stessa delle gocce di sangue cadere dal fiore di loto staccato da Driope (*uidi guttas e flore cruentas / decidere et tremulo ramos horrore moueri*); ancora, *met.* 12, 327 e 14, 181 ss., in cui Achemenide ricorda le enormi pietre lanciate dal Ciclope contro Ulisse (*uidi, cum monte reuulsum / immanem scopulum medias permisit in undas; / uidi iterum ueluti tormenti uiribus acta / uasta Giganteo iaculantem saxa lacerto*).

*diruta Marte tuo Lyrnesia moenia uidi
et fueram patriae pars ego magna meae.
uidi consortes pariter generisque necisque
tres cecidisse: tribus, quae mihi, mater erat.
uidi, quantus erat, fusum tellure cruenta
pectora iactantem sanguinolenta uirum*²⁴².

Molti sono, inoltre, gli esempi che potrebbero essere citati a testimonianza dell'uso ovidiano di tale formula, in funzione, questa volta, gnomico-paradigmatica; ricordo, tra questi, *am.* 3, 4, 13, in cui il poeta, rivolgendosi ad un *durus uir* intenzionato a preservare l'integrità morale della moglie con una serie di divieti, per dimostrare che a nulla servono custodi e proibizioni, se non ad accendere il desiderio di ciò che è vietato, riporta l'esempio di un cavallo che, riluttante alla stretta delle briglie, corre precipitoso, per fermarsi solo dopo aver sentito le redini allentarsi²⁴³, o ancora *rem.* 101 ss., dove al fine di sostenere la necessità di debellare sul nascere la malattia d'amore, che il trascorrere del tempo potrebbe rendere incurabile, il poeta cita prima l'esempio di Mirra, che non avrebbe il volto ricoperto da una corteccia, se avesse avvertito subito la gravità della propria colpa, ed introduce subito dopo la propria esperienza personale a sostegno del suo precetto, dicendo di aver visto una ferita, guaribile all'inizio, ma poi danneggiata per la lunga attesa²⁴⁴:

*uidi ego, quod fuerat primo sanabile, uulnus
dilatatum longae damna tulisse morae.*

Nel passo delle *Metamorfosi* relativo a Penteo, l'osservazione autoptica della realtà da parte del poeta è introdotta, con funzione gnomico-paradigmatica, non come *exemplum* atto ad avvalorare un insegnamento che egli intende trasmettere, quanto per esemplificare, attraverso una similitudine il cui *incipit* è insolitamente rappresentato da *sic ego uidi*, la completa perdita di controllo del sovrano di fronte ai consigli dei suoi.

²⁴² Sulla triplice ripetizione di *uidi* in questi versi ovidiani, cfr. Barchiesi 1992, *ad loc.*

²⁴³ Ov. *am.* 3, 4, 13 ss.: *uidi ego nuper equum contra sua uincla tenacem / ore reluctanti fulminis ire modo; / constitit, ut primum concessas sensit habenas / frenaque in effusa laxa iacere iuba.*

²⁴⁴ Ulteriori esempi dell'impiego del *uidi* didascalico o gnomico-paradigmatico sono: *am.* 1, 2, 11; 2, 2, 47; *ars* 3, 67; 378; 487; *fast.* 5, 301; 397; 6, 423.

L'interruzione del racconto mediante l'irruzione diretta dell'io narrante crea uno straniante effetto di immediatezza, accostando la concretezza e la storicità della realtà osservata alla dimensione mitica e atemporale del racconto. Se nel passo dei *Remedia amoris* sopra citato l'esempio tratto dall'esperienza reale segue un paradigma mitico, nei versi relativi a Penteo l'esperienza autoptica del poeta rompe per un istante la finzione mitica della narrazione.

Al verso 571 l'irrompere delle acque, simbolo del dilagare della *rabies* del re, è efficacemente espresso dal poeta mediante l'accumulo dei tre aggettivi coordinati da *et*, e disposti a formare una sorta di *climax* ascendente: dallo spumeggiare (*spumeus*) al ribollire (*feruens*), fino al furioso imperversare, indicato dal comparativo *saeuior* che, oltre ad alludere a una delle caratteristiche proprie della figura del tiranno, quali la crudeltà, riprende, con un sapiente gioco di richiami, l'*acrior* del verso 566.

L'uso poetico della similitudine con un fiume impetuoso per alludere all'imperversare di una passione che sfugge ad ogni controllo risale ad Omero, che la impiega più volte per rappresentare la furia di uno scontro militare: in *Iliade* 11, 492 ss., Aiace, che fa strage, di uomini è paragonato ad un fiume che trascina con sé molte querce e pini:

ὥς δ' ὁπότε πλήθων ποταμὸς πεδίονδε κάτεισι
χειμάρρους κατ' ὄρεσφιν, ὁπαζόμενος Διὸς ὄμβρῳ
πολλὰς δὲ δρῦς ἄζαλέας, πολλὰς δέ τε πεύκας
ἔσφéréται

Allo stesso modo Virgilio ricorre alla similitudine con uno *spumeus amnis*, che trabocca e travolge i massi che incontra, per indicare l'irrompere furioso dei Danai in *Aen.* 2, 496 ss.:

*Non sic, aggeribus ruptis cum spumeus amnis
exiit oppositasque euicit gurgite moles
fertur in arua furens cumulo camposque per omnis
cum stabulis armenta trahit*

ed una rappresentazione simile torna in 12, 524 ss., dove l'impeto di Turno ed Enea è sottolineato dal paragone con lo slancio di *spumosi amnes*. La stessa immagine può essere utilizzata in riferimento all'ira, come nei versi delle *Metamorfosi* in questione, o come in *am.* 1, 7, 43, dove il poeta, in preda ad uno stato di folle rabbia, paragona se stesso ad un torrente in piena:

*denique si tumidi ritu torrentis agebar
caecaque me praedam fecerat ira suam*

Per quanto concerne, in particolare, il passo ovidiano relativo a Penteo, data la plausibile consonanza di immagini e situazioni, appare interessante il confronto con un frammento del *Lucurgus* di Nevio, tragedia incentrata sulla vicenda del re trace che, come il tebano Penteo, incarna il tipo del θεομύχος, dell'uomo che con la forza della ragione e del potere pretende di competere con un dio, opponendosi alla diffusione della religione bacchica nel suo regno. Il frammento in questione è:

*Sed quasi amnis † cis † rapit, sed tamen inflexu flectitur*²⁴⁵

Il verso, tramandato da Nonio per documentare l'uso femminile di *amnis*²⁴⁶, è stato variamente emendato: per il corrotto *cis* sono state proposte le congetture *celeris*, *cita* o *acris*, quest'ultima ad indicare non tanto la rapidità quanto la violenza delle acque²⁴⁷; si aggiunga che anche *sed*, ripetuto a breve distanza, è apparso sospetto e vari sono stati i tentativi di eliminare la ripetizione²⁴⁸. Nonostante le incertezze testuali, è possibile scorgere nel frammento una similitudine basata sulla rappresentazione di un fiume che scorre travolgente, ma è ad un certo punto costretto a piegare il suo corso e quindi ad arrestare il proprio impeto, o per la presenza di una curva o per il fraporsi di un ostacolo. Come ricorda S. Mariotti in un importante contributo su questo frammento

²⁴⁵ Il testo del frammento citato riproduce quello trádito in Nonio 282 L.

²⁴⁶ Non. 282 L.: «amnem masculino genere appellamus ... Feminino ... Naevius Lycurgo: *sed ... flectitur*».

²⁴⁷ *Celeris* è stato proposto da Ribbeck (1871², 42; 1897³, 39) e accolto da Warmington 1957, p. 134. *Cita* è congettura di Bücheler, fatta propria da Marmorale 1950², p. 196; *acris* è correzione proposta da S. Mariotti 1974 (= 2000, p. 24), che tuttavia conclude: “tutto sommato, *cita* del Bücheler resta la congettura più ovvia, ma non si possono escludere né *acris* né *celeris*” (p. 30).

²⁴⁸ Ribbeck emenda il primo *sed* in *sic*, Warmington in *se*; Bücheler corregge il secondo *sed* in *se*, da unire a *rapit*.

nevia²⁴⁹, il ‘flettersi’ del fiume è diversamente interpretato dagli studiosi o come un serpeggiare o come il suo improvviso piegarsi di fronte ad un impedimento. Quest’ultima è l’ipotesi suggerita da Ribbeck (1871², 42) e seguita dallo stesso Mariotti, che riconosce nel verso l’eco di una similitudine omerica in cui i due Aiaci, che difendono i compagni dall’assalto dei Troiani, sono paragonati ad un’altura che frena l’impeto di rovinose correnti d’acqua, deviandone il corso (*Il.* 17, 746 ss.):

αὐτὰρ ὀπισθεν
 Αἴαντ' ἰσχανέτην, ὥς τε πρὼν ἰσχάνει ὕδωρ
 ὑλῆεις πεδίοιο διαπρύσιον τετυχηῶς,
 ὅς τε καὶ ἰφθίμων ποταμῶν ἀλεγεινὰ ῥέεθρα
 ἴσχει, ἄφαρ δέ τε πᾶσι ῥόον πεδίωνδε τίθησι
 πλάζων· οὐδέ τί μιν σθένει ῥηγνῦσι ῥέοντες·
 ὥς αἰεὶ Αἴαντε μάχην ἀνέργον ὀπίσσω
 Τρώων

Sulla base del confronto con Omero, lo studioso ritiene che *inflexu flectitur* indichi non il percorso tortuoso del fiume, ma il suo infrangersi per un ostacolo insuperabile: “gli attaccanti sono come ὕδωρ, come forti ποταμοί che corrono rovinosamente (cfr. Naev. *quasi amnis...rapit*, ed eventualmente *acris...*), ma che un ostacolo πλάζει, fa deviare (Naev. *inflexu flectitur*)”²⁵⁰.

Sull’interpretazione e la collocazione del verso all’interno del dramma sono state avanzate varie ipotesi fra le quali appare degna di particolare interesse quella, suggerita da Ribbeck ed accolta da altri studiosi, secondo cui il frammento appartenerrebbe al contrasto, centrale nella tragedia, tra *Liber* e Licurgo²⁵¹: la similitudine si riferirebbe a Licurgo che “si comporta come un fiume dalla forte corrente”²⁵², ma è

²⁴⁹ S. Mariotti 1974, p. 31 (= 2000, p. 25).

²⁵⁰ S. Mariotti 1974, p. 32 (= 2000, pp. 25-26).

²⁵¹ Ribbeck 1875, p. 60, sostanzialmente seguito da Marmorale 1950², Mette 1964, p. 53, e Traglia 1986, p. 202. S. Mariotti conferma l’ipotesi secondo cui il frammento si riferirebbe ad uno scontro; resta però incerto se si tratti del contrasto fra Dioniso e Licurgo o di un’allusione al dilagare nella Tracia del corteo bacchico, a cui il re pensava di poter resistere opponendo i suoi uomini. Completamente diversa l’interpretazione di Deichgräber 1939, p. 257, secondo cui il frammento alluderebbe ai movimenti delle Menadi danzanti, ipotesi scartata da Mariotti, il quale ritiene incredibile che “una similitudine come questa, nata per rappresentare la violenza di uno scontro militare, sia passata a una sfera così totalmente diversa come la ricercata raffigurazione di una danza orgiastica” (*cit.*, p. 32). Warmington colloca il verso tra gli “unplaced fragments”.

²⁵² Marmorale 1950², p. 196.

alla fine costretto a cedere di fronte all'invincibile potenza del dio. In effetti, l'immagine del fiume che precipita vorticosamente, ma deve poi frenare il proprio impeto, sembra essere una perfetta rappresentazione figurata della punizione della *hybris* del re da parte di *Liber*.

Se interpretato in questo modo, il frammento del *Lucurgus* mostra una certa affinità con i versi 568 ss. delle *Metamorfosi*: sia Nevio che Ovidio, entrambi all'interno di un episodio di argomento dionisiaco, sarebbero ricorsi all'immagine della furia delle acque di un fiume per evidenziare il carattere impetuoso, violento di Licurgo e di Penteo, sebbene nella tragedia la seconda parte della similitudine suggerisca un successivo piegarsi del re, mentre nel poema la presenza di ostacoli non faccia che esasperare la rabbia del protagonista. Anzi, direi che il confronto con Ovidio sembra avvalorare l'ipotesi secondo cui il frammento di Nevio alluderebbe ad una situazione di scontro tesa a sottolineare, mediante la rappresentazione figurata del fiume, l'impetuosità della natura di un personaggio.

L'immagine dello scorrere impetuoso delle acque ad illustrare la *hybris* di Licurgo si accorda, inoltre, perfettamente con la caratterizzazione del personaggio data da Nevio, in versi in cui l'*ira* e la *vehementia* appaiono quali tratti distintivi della figura del re; oltre al frammento 36 R³., di cui già abbiamo avuto modo di parlare²⁵³, un ulteriore esempio è costituito dal fr. 35 R³., in cui si devono probabilmente riconoscere parole minacciosamente pronunciate da Licurgo a Dioniso o ad un personaggio del suo seguito:

*ne ille mei feri ingeni <iram> atque animi acrem
acrimoniam*²⁵⁴

Il ricorso ad artifici retorici quali l'accumulazione sinonimica (*ingeni atque animi*) o l'accostamento di parole etimologicamente affini (*acrem acrimoniam*)²⁵⁵ enfatizza l'animosità e la ferocia dell'indole del tiranno; notevole, inoltre, la forza e la

²⁵³ Vd. *supra*, pp. 48 ss.

²⁵⁴ Per quanto riguarda il testo, si può osservare che *iram* è integrazione suggerita da Ribbeck per evitare lo iato. Il *ne* iniziale di verso deve, inoltre, essere inteso molto probabilmente come particella affermativa e non come negazione, per cui il senso del verso, secondo la traduzione offerta da Marmorale, che però non accetta l'integrazione di Ribbeck, sarebbe: "certo (*ne*) io farò cadere su di lui l'acre risentimento della mia indole e del mio animo feroce" (p. 195).

²⁵⁵ Cfr. Lattanzi 1994, p. 245.

pregnanza di *acer* (violento) che, come epiteto di Licurgo, sarà ripreso da Virgilio in *Aen.* 3, 14, in cui introducendo l'episodio di Polidoro, il poeta presenta una breve descrizione della Tracia, definita come "la terra in cui un tempo regnava l'*acer Lycurgus*"²⁵⁶. L'aggettivo, al grado comparativo, torna, come abbiamo visto, per esprimere l'intemperanza e la violenza di Penteo in *met.* 3, 566.

Sebbene il parallelo non riguardi, in questo caso, una tragedia di argomento dionisiaco, può comunque essere interessante osservare come la rappresentazione delle conseguenze dell'infrangersi delle acque di un fiume contro un ostacolo rappresentato da un sasso, ritorni in un frammento dell'*Oenomaus* di Accio, sulla cui interpretazione permangono però vari dubbi (fr. 504-505 R³):

*Saxum id facit angustitatem, et sub eo saxo exuberans
scatebra fluuiæ radit rupem*

In quale contesto devono essere collocati questi versi? Vi si deve riconoscere semplicemente la descrizione geografica di un luogo oppure il frammento è da ricondurre ad una similitudine, relativa probabilmente al re Enomao, se si ammette che i versi dell'*Enomao* citati da Cicerone in *fam.* 9, 16 siano da identificare, appunto, con questo passo? La questione è molto discussa. Editori dei frammenti di Accio quali Ribbeck, D'Antò, Dangel ritengono che per interpretare il frammento sia possibile appoggiarsi al passo dell'epistola 9, 16 di Cicerone, da cui è possibile dedurre che Peto, destinatario della lettera, aveva citato alcuni versi della tragedia di Accio, per illustrare l'atteggiamento che Cicerone avrebbe dovuto tenere per affrontare l'ostilità cui era esposto a Roma²⁵⁷:

*5 Quam ob rem Oenomaus tuo nihil utor; etsi posuisti loco uersus
Accianos. sed quæ est inuidia aut quid mihi nunc inuideri potest? ...*

²⁵⁶ Verg. *Aen.* 3, 13-14: *Terra procul uastis colitur Mauortia campis / (Thracæ arant) acri quondam regnata Lycurgo*. Gli influssi della tradizione tragica relativa a Licurgo sull'episodio virgiliano di Polidoro sono stati finemente individuati e spiegati da Casali 2005.

²⁵⁷ La lettera, anteriore al ritorno di Cesare dall'Africa, è una risposta di Cicerone ai timori di Peto che Silio avesse suscitato il risentimento del dittatore, riportandogli alcune battute dello stesso Cicerone.

6 *Ita fit ut et consiliorum superiorum conscientia et praesentis temporis moderatione me consoler et illam Acci similitudinem non modo iam ad inuidiam, sed ad fortunam transferam, quam existimo leuem et imbecillam ab animo firmo et graui tamquam fluctum a saxo frangi oportere.*

Sulla base di questa testimonianza, in cui si allude ad una similitudine dell'*Enomao* acciano basata sulla descrizione dell'infrangersi di flutti contro un masso e tesa a significare i pericoli derivanti dall'*invidia*, si è ipotizzato che il fr. 504-505 facesse appunto parte di un paragone attraverso il quale Enomao, forse in colloquio con Pelope, illustrava come la sua posizione lo esponesse all'*invidia* e ad una latente malvagità, che lo logorava come una roccia erosa da un abbondante flusso d'acqua²⁵⁸.

D'altra parte, Baldarelli²⁵⁹, nel commentare il frammento, ha posto l'attenzione sul problema dell'identificazione della similitudine acciana a cui si allude nella lettera di Cicerone, problema già sollevato da Shackleton Bailey nella sua edizione commentata delle *Epistulae ad familiares*: per lo studioso, i versi che Peto doveva aver citato dalla tragedia di Accio per dimostrare che l'*invidia* si infrange contro un animo saldo e fermo, come i flutti contro uno scoglio, versi che vengono riferiti da Cicerone non più all'*invidia*, bensì alla fortuna, non devono essere identificati con il fr. 504-505 che, nella forma in cui è tramandato da Nonio, ha in comune con il testo ciceroniano solo la parola *saxum*: "The fragment is obviously not a simile at all, but simple description"²⁶⁰.

Se la forma, piuttosto generica, del riferimento ciceroniano ai versi dell'*Enomao* rende effettivamente complessa la questione dell'identificazione della citazione, impedendo di affermare con sicurezza che l'autore alludesse al frammento in

²⁵⁸ Così Ribbeck 1875, p. 437; D'Antò 1980, p. 415 spiega che il frammento "serve da metafora ... per significare che l'*invidia* e quindi la maldicenza, nonostante l'opposizione ad essa fatta dalla noncuranza e dalla grandezza d'animo, riesce pur sempre a corrodere". La stessa interpretazione è seguita da Dangel 1995, p. 273.

²⁵⁹ Baldarelli 2004, pp. 66-67.

²⁶⁰ Shackleton Bailey 1977 II, p. 336. Questa ipotesi è ripresa da Baldarelli 2004, p. 67, secondo cui ciò che di sicuro è possibile affermare su questo frammento è che ci troviamo di fronte ad una descrizione dettagliata di un luogo geografico, che potrebbe rientrare nelle indicazioni che Pelope riceve da Mirtilo o Ippodamia sull'andamento del percorso della gara. La studiosa sottolinea, inoltre, come la situazione descritta nel frammento non coincida pienamente con quanto riportato da Cicerone: nei versi superstìti, infatti, è l'acqua a corrodere la roccia, mentre nell'epistola il flutto è infranto dallo scoglio, che rappresenta lo spirito saldo e severo. Mi chiedevo, però, se nel giudicare la coincidenza della situazione descritta nei due testi non debba essere preso in considerazione il fatto che possediamo solo una parte di quella che doveva essere una più ampia descrizione del poeta tragico arcaico.

questione, ritengo che non debba però essere esclusa l'ipotesi che i versi della tragedia riportati da Nonio potessero far parte di una similitudine. Sebbene non riconducibile in modo sicuro alla situazione commentata da Cicerone, mi sembra comunque che la descrizione del prorompere dell'acqua di un fiume nel punto in cui una roccia, erosa dal basso dall'abbondante flusso, crea una restrizione, si presti a costituire la base di una similitudine, finalizzata a significare metaforicamente una situazione della vicenda tragica, in cui si aveva probabilmente la contrapposizione tra due parti, come testimonia il frammento del *Lucurgus* di Nevio, sopra esaminato, e la fortuna che comparazioni simili, incentrate sulla descrizione dello scorrere impetuoso dell'acqua di un fiume, più o meno ostacolata dal frapporsi di un impedimento, hanno nella produzione letteraria successiva, in autori quali Virgilio, Ovidio e Seneca. Non solo la rappresentazione del prorompere delle acque di un fiume è metaforicamente impiegata, in poesia, per illustrare l'imperversare di una passione o una situazione di scontro, ma anche l'immagine della roccia contro cui si abbattono le onde ricorre più volte come termine di paragone nel contesto di similitudini: nell'*Eneide*, prima Latino (7, 586 ss.), poi Mezenzio (10, 693 ss.)²⁶¹ che respingono gli attacchi nemici, sono paragonati a scogli che resistono alla furia delle onde, mentre la stessa immagine è impiegata da Seneca filosofo per esemplificare la fermezza e solidità dell'animo del *sapiens*, che non si lascia piegare dagli attacchi subiti, come la roccia che, pur battuta dal mare, non mostra alcuna traccia della violenza con cui è stata sferzata²⁶². In Seneca tragico, la rupe sferzata dai flutti del mare può simbolizzare la condizione dei maggiori imperi e dei loro sovrani, particolarmente esposti alle minacce della Fortuna, oppure può esemplificare la resistenza di Ippolito che, ostinato nel suo odio nei confronti delle donne, è sordo ad ogni consiglio della nutrice²⁶³.

²⁶¹ Verg. *Aen.* 7, 586 ss.: *Ille uelut pelagi rupes immota resistit, / ut pelagi rupes magno ueniente fragore, / quae sese multis circum latrantibus undis / mole tenet; scopuli nequiquam et spumea circum / saxa fremunt laterique inlisa refunditur alga;* 10, 693 ss.: *ille uelut rupes, uastum quae prodit in aequor, / obuia uentorum furiis expostaque ponto, / uim cunctam atque minas perfert caelique marisque, / ipsa immota manens.*

²⁶² Sen. *const.* 3, 5: *Hoc igitur dico, sapientem nulli esse iniuriae obnoxium ... quemadmodum proiecti quidam in altum scopuli mare frangunt nec ipsi ulla saeuitiae uestigia tot uerberati saeculis ostentant, ita sapientis animus solidus est; uit. beat.* 27, 3: *Praebeo me non aliter quam rupes aliqua in uadoso mari destituta, quam fluctus non desinunt, undecumque moti sunt, uerberare, nec ideo aut loco eam mouent aut per tot aetates crebro incursu suo consumunt; ira* 3, 25, 3: *sic inritus ingenti scopulo fluctus adsultat. Qui non irascitur, inconcussus iniuria perstitit.* Sull'immagine della roccia in Seneca, cfr. Armisen-Marchetti 1989, p. 160.

²⁶³ Sen. *Phaedr.* 580-583: *Ut dura cautes undique intractabilis / resistit undis et lacessentes aquas / longe remittit, uerba sic spernit mea.*

Se interpretato come parte di una similitudine, il frammento di Accio costituirebbe, quindi, accanto a quello del *Lucurgus* neviano, un'ulteriore conferma dell'appartenenza di immagini simili a quella ovidiana, basata sulla rappresentazione dello scorrere delle acque di un fiume e tesa a descrivere lo scontro tra Penteo e chi lo circonda, ad una tradizione che si è affermata in ambito drammatico.

CAPITOLO TERZO

LO SPARAGMÓS DIONISIACO DI PENTEO: RIFLESSIONI SULL'INTRATESTUALITÀ OVIDIANA

I. *Prima uiolauit mater*: la centralità del ruolo di Agave nella scena del dilaniamento

Lo scioglimento drammatico della vicenda, con l'uccisione e lo smembramento del corpo di Penteo, richiama il genere tragico, sebbene il confronto con la medesima scena delle *Baccanti* permetta di rilevare importanti differenze che la distinguono dal testo latino. Nella tragedia, Dioniso è direttamente coinvolto nella morte del personaggio, presentata come la conseguenza dell'inganno teso dal dio, che si vendica suscitando nella sua vittima uno stato di follia, in preda alla quale andrà incontro ad un'umiliante fine. Le modalità e le cause della morte di Penteo sono riassunte nell'aperta dichiarazione di intenti punitivi, formulata da Bacco ai versi 847 ss: "Donne, l'uomo si infila dentro la rete: andrà dalle baccanti e lì morirà: giusta punizione. Dioniso, ora tocca a te: non sei lontano. Facciamogliela pagare. Per prima cosa fallo uscire di senno, infondigli una leggera follia ... Il mio desiderio è che paghi ai Tebani il tributo della derisione ... l'addobbo con cui se ne andrà nell'Ade, sgozzato dalle mani di sua madre, questo addobbo metterò a Penteo".

Il ruolo attivo svolto da Dioniso e l'immagine di un Penteo soggiogato dal dio e ormai privo di autonomia decisionale tornerà ai versi 974-976, in cui Bacco espone nuovamente il suo progetto, che prevedeva un esito infausto per il suo avversario: "Tendi le tue braccia, Agave, e voi, figlie di Cadmo, nate dallo stesso seme: il giovane io lo conduco a questa prova straordinaria. Chi vincerà sarò io: e Bromio".

Posseduto da una μανία i cui effetti si manifestano nella forma di particolari allucinazioni visive, il re segue lo Straniero sul Citerone, dove, per poter assistere meglio alle attività delle Menadi, sale sulla cima di un abete, prodigiosamente piegato a terra dal suo accompagnatore, e dove la minacciosa presenza del dio si rivela nella forma di una voce misteriosa, che ordina alle Baccanti di punire chi aveva voluto

deridere il culto bacchico. È solo dopo aver udito il comando di Bacco, che le donne, resi furenti per afflato del dio (v. 1094), divelgono dal suolo l'abete e danno inizio al terribile scempio, prima fra tutte Agave, di cui il poeta precisa che non agì per forza propria, ma fu il dio ad aggiungere forza alle sue mani: ἀπεσπάραξεν ὦμον, οὐχ ὑπὸ σθένους / ἀλλ' ὁ θεὸς εὐμάρειαν ἐπεδίδου χεροῖν (vv. 1127-1128).

Rispetto alla situazione presentata nella tragedia, il racconto di Ovidio si distingue per un forte ridimensionamento della responsabilità del dio nella morte del protagonista, ridimensionamento già evidente nella precisa predizione di Tiresia, in cui lo smembramento di Penteo appare unicamente come l'esito della sua tracotanza: in linea con quanto profetizzato dal vate, le autrici dell'uccisione saranno, come in Euripide, la madre e le sorelle di lei, ma, a differenza della tragedia, esse non agiscono su istigazione del dio. Colpisce, infatti, come nella versione delle *Metamorfosi* Dioniso non svolga, nel finale, alcun ruolo, né direttamente, dichiarando i propri intenti di vendetta nei confronti di Penteo, né indirettamente, suscitando nella sua vittima una condizione di *furor*: il sovrano agisce perché spinto unicamente dall'ira e dall'empietà, ed anche quando il poeta ricorre a termini come *insanus* (v. 711) o *furens* (v. 716) per qualificare l'azione delle Menadi, lo fa senza fornire al lettore una spiegazione dell'origine divina di tale frenesia²⁶⁴.

Un tentativo di razionalizzazione del mito si riscontra già nel carme 26 di Teocrito, che si caratterizza, appunto, per un indebolimento della partecipazione del dio alla morte del re. Le tre figlie di Cadmo, impegnate nella celebrazione di cerimonie sacre in onore di Dioniso, uccidono il sovrano perché da una roccia scoscesa egli ha osato spiare i loro riti segreti, riti che occhi profani non possono vedere (v. 14: τὰ τ' οὐχ ὀρέοντι βέβαλοι); il re si reca spontaneamente sul Citerone, senza essere la vittima di un qualche inganno tesogli dal dio e senza essere preso dal delirio bacchico. L'unica indicazione di un coinvolgimento di Bacco nella vicenda dell'uccisione di Penteo si ha ai vv. 37 ss., in cui l' "io" del narratore interviene direttamente, ammonendo il lettore a non biasimare l'opera delle eroine cadmee, le quali hanno agito per impulso di Dioniso: αἱ τόδε ἔργον ἔρεξαν ὀρίναντος Διονύσω / οὐκ ἐπιμωμάτων²⁶⁵.

²⁶⁴ Cfr. Barchiesi 2007, p. 234.

²⁶⁵ Come osserva Cusset 2001, p. 128, appare significativo che il terribile atto compiuto dalle Baccanti sia designato dal poeta come un semplice ἔργον.

Una traccia dell'influsso della composizione teocritea sulla narrazione ovidiana si potrebbe individuare nell'ambientazione della vicenda: mentre nella scena delle *Baccanti* gioca un ruolo fondamentale l'abete su cui il re sale prima di essere attaccato dalle Menadi²⁶⁶, appare significativo che Ovidio ambienta l'azione in una distesa libera da alberi e visibile da ogni parte (vv. 708 ss.):

*monte fere medio est, cingentibus ultima siluis
purus ab arboribus spectabilis undique campus.*

L'espressione *purus campus* può essere avvicinata al nesso καθαρός λειμών con il quale Teocrito indica, al verso 5, il prato in cui Ino, Autonoe ed Agave giungono alla guida di tre tiasi²⁶⁷, e rivela la pregnanza dell'epiteto *purus* che, oltre ad indicare l'assenza di alberi che caratterizza la pianura, allude alla purezza e alla sacralità del luogo destinato ai riti bacchici, che Penteo viola con i suoi occhi profani (vv. 710 ss.: *hic oculis illum cernentem sacra profanis / prima uidet*). La decisione di scegliere come scenario per la rovina di Penteo uno spazio aperto può essere stata favorita dalla volontà del poeta di sottolineare l'importanza dell'aspetto visivo (*spectabilis, oculis cernentem, prima uidet*): "la scena del delitto è molto più simile a un vero e proprio teatro ... o

²⁶⁶ Eur. *Bacch.* 1058 ss.: "Ma Penteo, lo sventurato, cercava e non vedeva femminile turba e disse così: «O straniero, qui dove ci siamo messi, non raggiungi con gli occhi quelle menadi contraffatte. Ma là in cima, una volta salito su un alto abete potrei vedere per bene le sconcezza di quelle menadi». E allora, poi, ecco che vedo cose meravigliose fatte dallo straniero. Afferrò la punta di un ramo altissimo di abete e lo abbassava, in basso, in basso, fino al nero suolo. ... così lo straniero, tirando con le mani quel ramo montano, lo piegava fino a terra: azioni non umane egli compiva. Poi collocò Penteo sul ramo d'abete e lo lasciò andare di tra le mani". E ancora, vv. 1106 ss.: "Agave disse: «Suvvia, menadi, mettetevi in cerchio, afferrate il tronco, così questo essere ferino, l'arrampicatore, lo prenderemo e non divulgheremo i cori segreti del dio». Esse allora innumerevoli mani, come se fossero una sola, applicarono all'abete e lo divisero dal suolo. E chi in alto siede dall'alto precipita: cade Penteo a terra con innumerevoli gemiti".

²⁶⁷ La matrice di questa espressione può essere ricondotta probabilmente ad Euripide, che ai versi 1048 ss. descrive il luogo in cui Penteo, il Messaggero e lo Straniero giungono, dopo aver oltrepassato le correnti dell'Asopo, e in cui trovano le Menadi impegnate in varie attività: ποιηρὸν ἵζομεν νάπος, afferma il Messaggero, e prosegue: "ἦν δ' ἄγκος ἀμφίκριμνον, ὕδασι διάβροχον, / πέυκαισι συσκιώζον". Mentre, però, Euripide sposta successivamente l'attenzione sull'albero sulla cui cima la vittima verrà collocata da Dioniso, Teocrito e Ovidio variano la scena omettendo il particolare, fondamentale, dell'abete. Le diverse modalità con cui il re si appresta a spiare le Baccanti rivelano, comunque, la volontà del poeta alessandrino di variare il modello tragico. In Teocrito, Penteo osserva i riti da una roccia scoscesa, nascosto dietro un vecchio lentisco (v. 10): Πενθεὺς δ' ἀλιβάτο πέτρας ἄπο πάντ' ἐθεώρει. Cusset 1997, pp. 463-464, sottolinea come il poeta si appoggi sempre sul testo euripideo, per variarlo: i versi 980-982 delle *Baccanti*, in cui il coro dichiara che sarà la madre la prima a vedere il figlio mentre spia λευρᾶς ἀπὸ πέτρας, possono aver fornito a Teocrito la base per una nuova versione.

forse più precisamente «anfiteatro» se si pensa al sangue che scorrerà e alla confusione tra uomo e animale»²⁶⁸.

D'altra parte, le differenze che è possibile riscontrare tra la narrazione ovidiana e il componimento teocriteo impediscono di considerare l'idillio come fonte principale di Ovidio: non solo la mancanza di un qualsiasi riferimento all'aspetto animale assunto dal re agli occhi delle Menadi distingue il componimento greco dalla tragedia euripidea e dal racconto latino, ma è soprattutto il rilievo attribuito da Teocrito alla figura di Autonoe, la prima a vedere Penteo e a gridare in preda alla furia, ad allontanare l'idillio dalle *Baccanti* e dalla narrazione ovidiana, in cui è fortemente sottolineato il ruolo centrale assunto da Agave nella scena dello *sparagmós* ²⁶⁹.

Dopo la descrizione di Penteo che, nascostosi dietro un vecchio lentisco, osserva da una roccia i preparativi delle figlie di Cadmo, leggiamo ai versi 12 ss. del carme 26:

Αὐτονόα πρῶτα νιν ἀνέκραγε δεινὸν ἰδοῖσα
σὺν δ' ἐτάραξε ποσὶν μανιώδεος ὄργια Βάκχω
ἐξαπίνας ἐπιοῖσα

La centralità del ruolo di Autonoe contrasta con il rilievo attribuito ad Agave nelle *Baccanti*, in cui, stando alle parole del coro, la madre sarà la prima a vedere Penteo mentre spia i riti bacchici da una roccia o da un sito aguzzo (vv. 982 ss.), ed è la prima ad avventarsi sul figlio, nel racconto della morte del re riportato dal Messaggero (vv. 1114 ss.):

μάτηρ πρῶτα νιν λευρᾶς ἀπὸ πέτρας
ἢ σκόλοπος ὄψεται
δοκεύοντα, μαινάσιν δ' ἀπύσει
(vv. 982 ss.)

πρώτη δὲ μήτηρ ἤρξεν ἱερέα φόνου
καὶ προσπίτνει νιν
(vv. 1114 ss.)

²⁶⁸ Barchiesi 2007, p. 237.

²⁶⁹ Proprio questo aspetto doveva costituire un'importante innovazione euripidea rispetto alla versione precedente del mito: per l'ipotesi secondo cui il *Penteo* di Eschilo non conteneva il contrasto, centrale nelle *Baccanti*, che opponeva Penteo alla madre, si veda Di Benedetto 2004, pp. 18 ss.

La preminenza della parte avuta da Agave nella scena del dilaniamento tornerà a caratterizzare, in modo ancora più accentuato, il racconto di Ovidio, in versi di forte impatto emotivo, in cui il poeta descrive la μεταβολή del destino di Penteo, che da osservatore profano diviene oggetto dello sguardo altrui, vittima prescelta della madre, che per prima dà inizio al terribile scempio (vv. 710 ss.):

hic oculis illum cernentem sacra profanis
***prima** uidet, **prima** est insano concita cursu,*
***prima** suum misso uiolauit Penthea thyrsu*
mater

Notevole la costruzione di questi versi: tre periodi coordinati per asindeto, caratterizzati dalla triplice, enfatica ripetizione di *prima*, a cui segue una sequenza di verbi che scandiscono le diverse fasi del folle agire di Agave (vede, corre, colpisce), la cui identità sarà svelata solo all'inizio del verso successivo. La particolare collocazione di *mater* all'inizio del verso 713 ed in forte *enjambement* è destinata a creare nel lettore un'attesa, che sarà soddisfatta solo dopo una sequenza di tre versi, con un effetto di sorpresa finale. Da notare, inoltre, la forza espressiva della forma *uiolauit*: il verbo sembra racchiudere in questo passo tutta la sua complessità semantica, indicando ad un primo e più immediato livello l'azione del ferire, colpire, ma alludendo anche all'atto del contaminare, profanare: è una madre che uccide il figlio, che viola, profana il legame sacro e fondamentale della maternità. Se confrontato con i versi 1114 ss. delle *Baccanti*, che descrivono l'avventarsi di Agave su Penteo, il corrispondente passo ovidiano si distingue per una maggiore spettacolarità e per un effetto di intensificazione patetica che, ottenuto mediante l'anafora, la posticipazione del soggetto e l'accorta scelta dei verbi, appare funzionale a sottolineare la paradossalità della situazione, che vede una madre scagliarsi per prima sul figlio, per farne scempio.

L'originalità della composizione ovidiana emerge anche nei versi di poco successivi (716-718), in cui la scelta di ricorrere ad una particolare costruzione sintattica e stilistica nella descrizione di uno dei momenti di massima brutalità e violenza finisce per creare una certa tensione tra la giocosa e sorprendente tecnica compositiva del poeta e la gravità e tragicità di contenuto della storia. Per descrivere l'accorrere delle donne

che, nel loro delirio, scambiano Penteo per una preda da abbattere e si precipitano ad inseguirlo, Ovidio ricorre ad un originale schema sintattico in base al quale la vittima è collocata nella posizione dell'oggetto, ossia in caso accusativo, ed il suo lottare contro il destino che incombe è espresso mediante una serie di participi presenti:

*cunctae coeunt fremituque sequuntur
iam trepidum, iam uerba minus uiolenta loquentem,
iam se damnantem, iam se peccasse fatentem.*

La sequenza dell'aggettivo *trepidus* e dei successivi participi delinea, in un crescendo accentuato dall'anafora di *iam* (due volte ad inizio di verso, due dopo cesura), il processo che porterà Penteo a riconoscere e a confessare il proprio errore, in linea con quanto accade nel modello euripideo, dove, sempre in punto di morte, egli riconosce le proprie ἀμαρτίαι (vv. 1120-1121): οἴκτιρε δ' ὦ μήτέρ με μηδὲ ταῖς ἐμαῖς / ἀμαρτίαισι παῖδα σὸν κατακτάνης.

Come osservano Gildenhard e Zissos²⁷⁰, colpisce che il medesimo schema sintattico a cui Ovidio ricorre per descrivere lo *sparagmós* di Penteo sia impiegato nella narrazione di altre storie a soggetto tragico, come quella di Atamante ed Ino o la vicenda di Procne e Filomela: il poeta sembra usare in modo quasi provocatorio determinate risorse stilistiche e tecniche narrative per giocare con la natura convenzionale del suo materiale mitico.

Per quanto riguarda la prima vicenda, Ovidio introduce la particolare costruzione sintattica nella tragica descrizione dell'uccisione di Learco ad opera di Atamante (4, 515-517):

*utque ferae sequitur uestigia coniugis amens
deque sinu matris ridentem et parua Learchum
bracchia tendentem rapit*

Nella storia di Procne e Tereo, essa compare due volte, una nella narrazione della brutale mutilazione di Filomela, l'altra nella descrizione dell'uccisione di Itis ad opera della madre Procne:

²⁷⁰ Gildenhard-Zissos 1999, pp. 164 ss.

*ille indignantem et nomen patris usque uocantem
luctantemque loqui comprehensam forcipe linguam
abstulit ense fero*

(6, 555-557)

*tendentemque manus et iam sua fata uidentem
et 'mater, mater' clamantem et colla petentem
ense ferit Procne*

(6, 639-641)

dove colpisce l'abilità del poeta nel ricreare a livello sintattico e stilistico quell'implacabile reciprocità della vendetta che caratterizza il mito di Procne, realizzando una perfetta simmetria tra piano contenutistico e piano espressivo²⁷¹.

Agli esempi addotti da Glidenhard e Zissos per l'impiego della particolare costruzione sintattica, aggiungerei anche i versi 39-41 dell'undicesimo libro delle *Metamorfosi*, relativi alla tragica morte di Orfeo, vittima del furioso assalto delle Baccanti tracie:

*tendentemque manus atque illo tempore primum
inrita dicentem nec quidquam uoce mouentem
sacrilegae perimunt*

In tutti i passi riportati, il verbo che denota l'azione di violenza commessa dal soggetto è collocato a conclusione dello schema, dopo la serie di participi riferiti alla vittima, sempre in una posizione destinata a suscitare un effetto di sorpresa finale, che nei versi 716-718 dell'episodio di Penteo prima esaminati è occupata, invece, non dal verbo, ma dal sostantivo *mater*.

Attraverso questi ed altri sottili legami, il poeta sembra voler creare una ricercata rete di correlazioni tra diverse vicende letterarie di matrice tragica, ad accomunare le quali concorrono vari aspetti, che meritano, a mio parere, un approfondito esame. Di notevole rilevanza, fra questi, l'elemento bacchico.

²⁷¹ Gildenhard-Zissos 1999, p. 170.

II. Elementi dionisiaci nei miti di Atamante ed Ino, di Procne e Filomela e nella vicenda della morte di Orfeo

II.1. La terribile caccia di Atamante

L'importanza che l'aspetto dionisiaco riveste nella costruzione ovidiana dell'episodio di Atamante è subito evidente dai versi di apertura del racconto (4, 416 ss.), in cui il poeta precisa che è la punizione inflitta da Bacco ai pirati tirreni, alle Minieidi e, soprattutto, a Penteo ad ispirare la vendetta di Giunone su Ino, colpevole di aver allevato il dio in qualità di *matertera*, e saranno il *furor* di Agave e la morte di Penteo ad assumere la funzione di *exempla* ispiratori per la follia omicida di Atamante ed Ino; così esclama Giunone ai versi 422 ss. del suo acceso monologo, con il quale dà sfogo a tutta la sua indignazione per la propria impotenza a fronte delle importanti manifestazioni di potere di Dioniso:

*'potuit de paelice natus
uertere Maeonios pelagoque immergere nautas
et laceranda suae nati dare uiscera matri
et triplices operire nouis Minyeidas alis;
nil poterit Iuno nisi inultos flere dolores?
idque mihi satis est? haec una potentia nostra?
ipse docet quid agam (fas est et ab hoste doceri)
quidque furor ualeat Penthea caede satisque
ac super ostendit; cur non stimuletur eatque
per cognata suis exempla furoribus Ino?'*

Non solo la vendetta di Giunone appare come una replica della punizione inflitta da Bacco ai suoi nemici, come è evidente da questi versi con cui il poeta crea un interessante e originale legame tra questa vicenda mitica e quella di Penteo, ma componenti ispirate all'immaginario dionisiaco giocano un ruolo decisivo nella rappresentazione della pazzia dei due protagonisti.

Come noto, l'intero episodio di Atamante ed Ino, resi folli da Tisifone, evocata dagli Inferi da Giunone, è fortemente influenzato dall'epica virgiliana, in particolare dalla narrazione della follia di Amata ad opera di Alletto nel settimo libro dell'*Eneide*²⁷². Le quattro scene in cui si articola l'episodio (il discorso di Giunone, la catabasi nell'Ade, le modalità dell'invasamento dei protagonisti e la loro successiva follia) mostrano strette analogie con scene parallele dell'epica virgiliana: gli archetipi letterari per il soliloquio della dea si hanno in *Aen.* 1, 37-49 e 7, 293-322; la descrizione ovidiana del Tartaro è basata sul sesto libro dell'*Eneide*, mentre la scena in cui Tisifone instilla il veleno nella coppia è modellata sull'episodio di Alletto e Amata (7, 341-377); la follia di Atamante ed Ino, espressa in termini chiaramente dionisiaci, richiama, infine, il carattere bacchico dell'invasamento di Amata²⁷³.

Nonostante le dominanti suggestioni virgiliane, Ovidio dimostra di aver inserito all'interno del proprio racconto elementi e particolari di ispirazione tragica, che potrebbero essere spiegati considerando la forte eredità tragica di questo mito, più volte rappresentato sulle scene da poeti sia greci che latini²⁷⁴ (Eschilo, Sofocle, Euripide, Livio Andronico²⁷⁵, Ennio, Accio)²⁷⁶. L'influenza di componenti tragiche emerge, in particolare, dalla descrizione dello stato di *furor* dei due protagonisti, rappresentato attraverso termini e immagini che richiamano il mondo dionisiaco. La morte del piccolo

²⁷² Per gli influssi virgiliani sulla costruzione dell'intero episodio, cfr. Bernbeck 1967, pp. 1-43; P. Hardie 1990; Hershkowitz 1998, pp. 162 ss. Per puntuali riecheggiamenti, rinvio a Fordyce 1977, pp. 128 ss., e Bömer 1976, *ad loc.* Si veda, infine, Bocciolini Palagi 2007, pp. 92 ss., per un'acuta analisi delle analogie e differenze della scena dell'assalto delle Furie in Virgilio e Ovidio.

²⁷³ Vd. Gildenhard-Zissos 1999, p. 174

²⁷⁴ Sulla particolare fortuna di cui il mito ha goduto nel teatro, cfr. Jouan-Van Looy 2000, pp. 187 ss.; Galasso 2000, p. 939 e Rosati 2007, p. 296, in relazione alla narrazione ovidiana della vicenda.

²⁷⁵ L'attribuzione a Livio Andronico di una tragedia intitolata *Ino* è discussa. Sulla complessa questione cfr. Stabryla 1970, p. 23; Carratello 1979, pp. 68 ss. e, per ulteriori indicazioni bibliografiche al riguardo, si veda Parroni 1984, pp. 168 ss. Per l'*Athamas* di Ennio, cfr. Jocelyn 1967, pp. 267 ss.; sulla tragedia acciana, vd. D'Antò 1971, pp. 374 ss.; *id.* 1980, pp. 274 ss., secondo cui larga parte sarebbe stata data al motivo della pazzia di Atamante; per diverse ipotesi cfr. Dangel 1995, pp. 345 ss.; Telò 2000, pp. 127 ss., a cui rimando per le principali indicazioni bibliografiche.

²⁷⁶ Al riguardo, fondamentali appaiono le considerazioni recentemente formulate da Bocciolini Palagi nel suo importante studio sui motivi dionisiaci nel settimo libro dell'*Eneide* (pp. 106 ss.), secondo cui le consonanze tra l'episodio virgiliano e quello ovidiano renderebbero plausibile l'ipotesi dell'uso di modelli comuni, da identificarsi in tragedie relative ad Atamante ed Ino, con particolare attenzione all'*Athamas* di Ennio, di cui ci restano versi di un coro di baccanti. Ammettendo questa ipotesi, la rappresentazione scenica della follia di Atamante ed Ino, con i suoi risvolti dionisiaci, avrebbe assunto una funzione paradigmatica per il racconto virgiliano dall'assalto di Alletto ad Amata sino allo scoppio della guerra, e la versione ovidiana, influenzata sì da Virgilio, avrebbe comunque risentito dell'influenza di modelli tragici perduti. Per quanto riguarda il racconto delle *Metamorfosi*, si vedano, in particolare, le seguenti osservazioni relative alle tragedie di Accio ed Ennio sull'argomento: "non si può dimostrare, ma nemmeno escludere, che la follia in Atamante fosse indotta da una Furia, e che una scena simile a quella rievocata da Ovidio nelle *Metamorfosi*, in cui campeggia Tisifone, si trovasse già in Ennio e/o in Accio" (p. 106).

Learco si risolve, infatti, nella rappresentazione simbolica di una caccia in cui il delirio allucinatorio di Atamante mostra significative consonanze con la follia visionaria di Agave: in entrambi i casi, l'effetto della pazzia provoca la confusione, centrale nel dionisismo, tra l'umano e l'animale. In preda a sconvolgenti allucinazioni, Agave ed Atamante scambiano i propri figli per prede animali, dando inizio ad una terribile caccia attraverso la quale si compirà la vendetta divina:

*prima suum misso uiolauit Penthea thyrsos
mater et «o geminae» clamauit «adeste sorores!
ille aper, in nostris errat qui maximus agris,
ille mihi feriendus aper ». ruit omnis in unum
turba furens*

(3, 712-716)

*Protinus Aeolides media furibundus in aula
clamat: «io, comites, his retia tendite siluis!
hic modo cum gemina uisa est mihi prole leaena»,
utque ferae sequitur uestigia coniugis amens*

(4, 512-515)

dove il grido con cui Atamante incita i compagni a tendere le reti per catturare la fiera richiama l'urlo rivolto da Agave alle compagne, dopo l'uccisione di Penteo (3, 728):

clamat «io comites, opus hoc uictoria nostra est!»

Sebbene l'uccisione di Learco non si realizzi in un vero e proprio *sparagmós*, il motivo delle allucinazioni ed il filone metaforico della caccia conferiscono alla scena un forte colorito dionisiaco, trattandosi di temi tipici della ritualità e mitologia bacchica.

Quello delle visioni costituisce un motivo di notevole rilievo nelle *Baccanti*, che ai versi 616 ss. descrivono le allucinazioni indotte da Dioniso in Penteo, la cui errata percezione del reale è sottolineata dal fine uso del verbo *δοκέω* e dall'uso di frasi participiali introdotte da *ὥς*²⁷⁷: Penteo credeva di legare lo Straniero, ma in realtà stava

²⁷⁷ Cfr. Di Benedetto 2004, pp. 377-378.

imprigionando un toro (vv. 616-617: ταῦτα καὶ καθύβρις' αὐτόν, ὅτι με δεσμεύειν δοκῶν / οὐτ' ἔθιγεν οὐθ' ἤψαθ' ἡμῶν, ἐλπίσιν δ' ἐβόσκετο.); quando il dio appicca il fuoco sulla tomba della madre, il re crede che bruci l'intero palazzo (v. 624: δώματ' αἴθεσθαι δοκῶν) e, pensando che il prigioniero sia fuggito (ὥς ἐμοῦ πεφευγότος), afferra una spada, avventandosi contro un fantasma creato dal dio, nella convinzione di assalire lo Straniero (v. 630: ὥς σφάζων ἐμέ). Un esplicito riferimento alle alterazioni visive di cui Penteo è vittima si ha, inoltre, ai vv. 918-920 in cui il re dichiara di vedere due soli e una doppia Tebe –dichiarazione retta ancora dal verbo δοκέω-, dimostrando di essere ormai in completa balia del dio, che gli appare nella sua tipica incarnazione taurina:

καὶ μὴν ὄραν μοι δύο μὲν ἡλίους δοκῶ,
 δισσᾶς δὲ Θήβας καὶ πόλισμ' ἐπτάστομον·
 καὶ ταῦρος ἡμῖν πρόσθεν ἡγεῖσθαι δοκεῖς

Nella parte finale della tragedia sarà invece Agave ad essere colpita da uno stravolgimento mentale, che la porterà a scambiare il figlio per una preda leonina: ai vv. 1106 ss. è la madre stessa che, rivolgendosi alle altre Baccanti, le invita a catturare l'essere ferino arrampicato sull'abete (θῆρ' ὥς ἔλωμεν), mentre ai vv. 1140 ss. è il Messaggero a riferire di aver visto Agave conficcare la testa del figlio sulla punta del tirso, credendola di un leone: πῆξας' ἐπ' ἄκρον θύρσον ὥς ὀρεστέρου / φέρει λέοντος διὰ Κιθαιρώνας μέσου.

Nel racconto ovidiano del quarto libro, un riferimento al *furor* allucinatorio di Atamante, che crede di trovarsi non nella reggia, ma nelle *silvae*, è fornito dall'aggettivo *furibundus* (512), la cui connotazione contemporaneamente bacchica e furiale appare decisamente adeguata a caratterizzare l'*insania* del personaggio, che, originata da una Furia, si manifesta attraverso immagini e suggestioni dionisiache. L'aggettivo, con cui si indicano propriamente persone agitate dalle Furie o da altre divinità, che ne sconvolgono la mente, è più volte attestato in contesti in cui si allude, direttamente o indirettamente, al *furor* bacchico²⁷⁸. In particolare, in Ovidio, il termine appare particolarmente appropriato “alla caratterizzazione menadica di donne travolte

²⁷⁸ L'attinenza dell'aggettivo alla sfera bacchica, oltre che furiale, è esaurientemente illustrata da Bocciolini Palagi 2007, pp. 37 ss.

dalla passione e in preda ad una follia dagli effetti devastanti”²⁷⁹: in *ars* 3, 709 ss., *furibunda* è definita Procri che, presa da uno sconvolgente dolore per il temuto tradimento del marito, è paragonata dal poeta ad una Baccante infuriata:

*Nec mora, per medias passis furibunda capillis
euolat, ut thyrsos concita Baccha, uias.*

In *met.* 8, 106 ss. è riferito a Scilla, infuriata per la partenza di Minosse:

*consumptis precibus uiolentam transit in iram
intendensque manus passis furibunda capillis
'quo fugis' exclamat*

Emblematico, inoltre, l'uso dell'aggettivo in *met.* 9, 637, dove compare in relazione a Biblide, che esterna il proprio dolore per la fuga del fratello Cauno con movenze e atteggiamenti che la assimilano ad una Baccante:

*tum uero a pectore uestem
deripuit planxitque suos furibunda lacertos,
iamque palam est demens*

e prosegue, sottolineando l'importanza del referente menadico (641 ss.):

*utque tuo motae, proles Semeleia, thyrsos
Ismariae celebrant repetita triennia Bacchae,
Byblida non aliter latos ululasse per agros
Bubasides uidere nurus;*

Prima di Ovidio, Catullo aveva impiegato l'aggettivo nel carme 63, per evocare la manifestazione del furore di Attis durante la fase culminante del rituale orgiastico²⁸⁰,

²⁷⁹ Bocciolini Palagi 2007, p. 39.

²⁸⁰ Catull. 63, 31: *Furibunda simul anhelans uaga uadit, animam agens*, e v. 54: *et earum operta adirem furibunda latibula*.

mentre in Virgilio il termine ricorre due volte²⁸¹, in relazione a due figure femminili, Didone ed Amata, significativamente accomunate dall'importanza che il *paradeigma* menadico ha nella rappresentazione della loro follia: *conscendit furibunda rogos ensemque recludit*, afferma il poeta relativamente a Didone (*Aen.* 4, 646), esplicitamente paragonata ad una Tiade agitata dalle cerimonie bacchiche in 4, 301 ss., mentre in 7, 346-348 leggiamo, a proposito dell'assalto della Furia ad Amata²⁸²:

*Huic dea caeruleis unum de crinibus anguem
conicit, inque sinum praecordia ad intuma subdit,
quo furibunda domum monstro permisceat omnem*

Ulteriori attestazioni dell'aggettivo, che ne dimostrino l'attinenza alla sfera dionisiaca, sono Seneca *Oed.* 616, dove *furibunda* è definita Agave²⁸³, ed Apuleio *met.* 8, 6, 5 in cui il termine è impiegato a proposito di Carite che, in preda alla disperazione per la morte del marito Tlepolemo, si precipita in una folle corsa, urlando con grida furiose: l'uso del tecnicismo dionisiaco *bacchata* e il decisivo influsso del modello di *furor* bacchico che caratterizza la Didone virgiliana conferiscono alla scena una chiara connotazione dionisiaca²⁸⁴: *amens et uecordia percita cursuque bacchata furibundo per plateas populosas et arua rurestria fertur insana uoce casum mariti quiritans*.

Nel passo ovidiano relativo ad Atamante, *furibundus*, con la forza rappresentativa che contraddistingue gli aggettivi in *-bundus*²⁸⁵, si presta in modo particolare ad evocare l'immediata ed incontenibile esplosione di furore del personaggio, conferendole contemporaneamente un particolare colorito bacchico, suggerito dal frequente impiego del termine in contesti dionisiaci e confermato dalle consonanze tra le manifestazioni della follia di Atamante e le esternazioni della *μῶνία* bacchica di Agave e delle altre Baccanti.

Accanto a *furibundus*, un altro attributo proprio del linguaggio del *furor*, *amens*, conferma lo stato di confusione mentale del personaggio, che si precipita

²⁸¹ Vd. Horsfall 2000, *ad loc.*

²⁸² Bocciolini Palagi 2007, p. 37 osserva giustamente come, in questo passo, l'aggettivo *furibunda* prefiguri l'insorgere in Amata di un invasamento destinato a tradursi in furore bacchico.

²⁸³ Sen. *Oed.* 615 ss.: *et numerat umbras. peior hac genetrix adest / furibunda Agaue, tota quam sequitur manus / partita regem*.

²⁸⁴ Cfr. Bocciolini Palagi 2007, p. 41 n. 9.

²⁸⁵ Sugli aggettivi verbali in *-bundus* e sul loro principale valore "dinamico-rappresentativo", cfr. Pianezzola 1965, pp. 45 ss.

all'inseguimento della moglie, come di una belva; notevole, inoltre, l'uso della costruzione personale di *uideor*, unito al dativo *mihi*, quasi a voler sottolineare la relatività e parzialità della visione di Atamante, che si configura come apparizione soggettiva.

Per quanto riguarda il motivo della caccia²⁸⁶, l'importanza che esso riveste nella ritualità bacchica è testimoniato dall'uso insistito di metafore venatorie che percorre tutta la tragedia euripidea, costituendo, peraltro, il filone tematico privilegiato, su cui si innescherà l'importante meccanismo di rovesciamento: chi, all'inizio, si era vantato di aver stretto il dio nei suoi legami da cacciatore (ἐν ἄρκυσιν: v. 451), si troverà a cadere nella "rete" fatale dello stesso Dioniso, qualificato come "abile cacciatore", istigatore delle Menadi lanciate all'inseguimento del re, in versi tutti giocati su immagini tratte dall'ambito della caccia (vv. 1189 ss.):

Αγ. ὁ βάκχιος κυναγέτας
σοφὸς σοφῶς ἀνέπηλ' ἐπὶ θῆρα
τόνδε μαινάδας.
Χο. ὁ γὰρ ἄναξ ἀγρεύς.
Αγ. ἐπαινεῖς; Χο. ἐπαινῶ.
Αγ. τάχα δὲ Καδμεῖοι
καὶ παῖς γε Πενθεὺς ματέρ' ἐπαινέσεται,
λαβοῦσαν ἄγραν τάνδε λεοντοφυᾶ
περισσὰν περισσῶς²⁸⁷.

L'impiego di una fitta trama lessicale attinente alla sfera venatoria, che attraversa l'intera tragedia euripidea, si deve non solo alla funzione metaforica che simili immagini possono acquistare, ma anche alla centralità della caccia come pratica rituale delle Baccanti. Penteo non solo sarà la sventurata preda di una caccia che egli stesso aveva scatenato, ma anche la vittima del rituale sacrificio di *sparagmós* offerto dalle Menadi a Bacco: "caccia e omofagia trasformano la morte di Penteo in un sacrificio umano offerto a Dioniso, affinché il destino dello sventurato possa di per sé

²⁸⁶ Sulla centralità del tema della caccia nel culto bacchico, cfr. Kerényi 1993², pp. 100 ss. Sulla caccia come emblema e metafora del rovesciamento della sorte di Penteo, cfr. Bárberi Squarotti 1993, pp. 175 ss.

²⁸⁷ Vd. anche Eur. *Bacch.* 1144-47, relativi ad Agave, che ritorna a Tebe portando il trofeo della sua caccia.

rispecchiare, nella realtà stessa del suo realizzarsi, l'apoteosi di quanto egli ha preteso di cancellare o creduto di sostituire²⁸⁸. Si consideri, inoltre, che l'aspetto del leone, che sia Penteo, in Euripide, che Ino ed i figli in Ovidio, assumono agli occhi stravolti dei loro cacciatori, costituisce, fin dall' *Inno omerico a Dioniso*, una delle molteplici forme in cui si realizza l'incarnazione del dio: quella leonina è la forma assunta dal dio di fronte ai pirati in *h. Bacch.* 44 ss. (ὁ δ' ἄρα σφι λέων γενετ' ἔνδοθι νηὸς / δεινὸν ὑπόδρα ἰδών), ed ancora il leone compare tra le forme animali attribuite al dio dal coro in Eur. *Bacc.* 1017 ss. (φάνηθι ταῦρος ἢ πολύκρανος ἰδεῖν / δράκων ἢ πυριφλέγων / ὀρᾷσθαι λέων).

Proseguendo la lettura del testo ovidiano, si ha la tragica descrizione delle modalità dell'uccisione di Learco (515-519):

*utque ferae sequitur uestigia coniugis amens
deque sinu matris ridentem et parua Learchum
bracchia tendentem rapit et bis terque per auras
more rotat fundae rigidoque infantia saxo
discutit ora ferox*

La rapida sequenza delle forme *sequitur*, *rapit*, *rotat*, *discutit* riproduce con notevole icasticità i diversi momenti dell'azione omicida di Atamante, che sarà riecheggiata da Ovidio nella narrazione della morte di Lica²⁸⁹: mentre, supplice, cerca di abbracciare le ginocchia di Ercole, questi lo afferra violentemente e, facendolo ruotare tre o quattro volte, lo scaglia più forte di una balestra nelle acque d'Eubea (*met.* 9, 216 ss.)²⁹⁰:

*dicentem genibusque manus adhibere parantem
corripit Alcides et terque quaterque rotatum
mittit in Euboicas tormento fortius undas.*

²⁸⁸ Bárberi Squarotti 1993, p. 197.

²⁸⁹ Cfr. Rosati 2007, *ad loc.*

²⁹⁰ Nelle *Trachinie* di Sofocle, Ercole, in preda ad uno spasimo doloroso che gli lacera il petto, afferra Lica e lo getta contro uno scoglio (779-780): μάρψας ποδὸς νιν, ἄρθρον ἧ λυγίζεται, / ῥίπτει πρὸς ἀμφίκλυστον ἐκ πόντου πέτρων.

La brutalità del gesto compiuto da Atamante ricorda, inoltre, le modalità dell'uccisione dei compagni di Ulisse ad opera del Ciclope (*Od.* 9, 289 ss.; *Eur. Cycl.* 400 ss.)²⁹¹, e sembra costituire il principale modello per la narrazione della morte del secondo figlio di Eracle nell'*Hercules furens* di Seneca²⁹², dove l'atto del tendere le braccia verso il padre, l'uso del verbo *rapio* per esprimere l'azione di violenza, l'indicazione dello stato di *furor* del protagonista, nonché il motivo particolare del far ruotare la vittima in aria prima di scagliarla lontano rappresentano importanti punti di contatto con l'immagine ovidiana della furia di Atamante (vv. 1005 ss.):

*dextra precantem rapuit et circa furens
bis ter rotatum misit; ast illi caput
sonuit, cerebro tecta disperso madent.*

Se i confronti più immediati richiamano, quindi, la scena dell'uccisione dei compagni di Ulisse ad opera del Ciclope o la furia omicida di Eracle, mi sembra, comunque, che il susseguirsi dei verbi *sequitur*, *rapit*, *rotat* suggerisca anche impliciti richiami ad azioni tipiche della gestualità dionisiaca, conferendo alla furia di Atamante i medesimi tratti di insistita violenza dello *sparagmós* bacchico. Quello dell'inseguimento costituisce, infatti, uno dei motivi tipici dei miti e dei rituali relativi a Dioniso²⁹³; per quanto riguarda l'ambito mitico, l'episodio dell'inseguimento delle Menadi è antico almeno quanto l'*Iliade*, dove il trace Licurgo insegue con il pungolo le nutrici di Bacco (*Il.* 6, 130-140)²⁹⁴, ed è probabile che questo ed altri miti simili fossero originariamente fondati su antiche cerimonie rituali di inseguimento e fuga del culto dionisiaco²⁹⁵; nella trentottesima delle sue *Questioni greche*, Plutarco ci informa di un rituale di carattere violento, praticato durante la celebrazione delle Agrionie di Beozia, basato sulla fuga delle donne di Orcomeno, inquisite da un sacerdote di Dioniso armato di spada: καὶ μέχρι νῦν Ὀρχομένιοι τὰς ἀπὸ τοῦ γένους οὕτω καλοῦσι. καὶ γίγνεται παρ'

²⁹¹ Hom. *Od.* 9, 289 ss.: σὺν δὲ δῶμα μάρψας ὥς τε σκύλακας ποτὶ γαίῃ / κόπτ'· ἐκ δ' ἐγκέφαλος χαμάδις ῥέε, δεῦτε δὲ γαίαν; *Eur. Cycl.* 400 ss.: τὸν δ' αἶ, τένοντος ἀρπάσας ἄκρου ποδός, / παίων πρὸς ὀξὺν στόνουχα πετραίου λίθου, / ἐγκέφαλον ἐξέρρανε.

²⁹² Cfr. Rosati 2007, p. 311; Jakobi 1988, pp. 13-15; Billerbeck 1999 *ad loc.*

²⁹³ Sull'inseguimento come aspetto tipico del rituale e dei miti bacchici, cfr. Jeanmaire 1972, pp. 60 ss. e pp. 250 ss.; Hughes 1999, pp. 214 ss.

²⁹⁴ Hom. *Il.* 6, 132 ss.: ὅς ποτε μαινομένιοι Διωνύσοιο τιθήνας / σεῦδε κατ' ἡγάθειον Νυσήϊον· αἱ δ' ἅμα πᾶσαι / θύσλα χαμαὶ κατέχευαν, ὅπ' ἀνδροφόνοιο Λυκούργου / θεινόμεναι βουπλήγι· Διώνυσος δὲ φοβηθεὶς / δύσεθ' ἄλδς κατὰ κῦμα.

²⁹⁵ Hughes 1999, p. 214.

ἐνιαυτὸν ἐν τοῖς Ἀγριωνίοις φυγὴ καὶ δίωξις αὐτῶν ὑπὸ τοῦ ἱερέως τοῦ Διονύσου ξίφος ἔχοντος. ἔξεστι δὲ τὴν καταληφθεῖσαν ἀνελεῖν, καὶ ἀνεῖλεν ἐφ' ἡμῶν Ζώϊλος ὁ ἱερεὺς (*Quaest. Graec.* 38, 299 f ss.). Quello dell'inseguimento costituisce, inoltre, uno dei momenti cruciali della narrazione della morte di Penteo, inseguito e cacciato dalla turba furente delle Menadi, in una scena che riecheggia, proprio per questo aspetto, l'orribile fine del cugino Atteone: *ruit omnis in unum / turba furens; cunctae coeunt fremituque sequuntur / iam trepidum* (*met.* 3, 715-717), afferma il poeta riguardo a Penteo, in versi che richiamano l'inseguimento di Atteone in *met.* 3, 225 ss: *ea turba cupidine praedae / per rupes scopulosque adituque carentia saxa / quaque est difficilis quaque est uia nulla sequuntur*.

Quanto a *rapio*, la forza semantica del verbo appare appropriata ad esprimere la violenza delle azioni compiute dalle Menadi nella loro frenesia: *rapio* è il verbo impiegato nel finale del terzo libro delle *Metamorfosi* per esemplificare, mediante la similitudine delle foglie strappate dal vento, l'azione del dilaniamento di Penteo, espressa attraverso il composto *diripio*: *iamque male haerentes alta rapit arbore uentus, / quam sunt membra uiri manibus derepta nefandis*²⁹⁶.

Il verbo ritorna nella narrazione della morte di Orfeo (*met.* 11, 20 ss.), ad indicare la terribile strage di animali compiuta dalle Baccanti tracie, la cui travolgente furia ricorda il folle assalto delle Menadi contro uomini e animali nelle *Baccanti* euripidee²⁹⁷:

*ac primum attonitas etiamnum uoce canentis
innumeras uolucres anguesque agmenque ferarum
Maenades Orphei titulum rapuere theatri.*

Rapio compare, inoltre, significativamente, al verso 494 del sesto libro dei *Fasti*, dove si allude ad Ino che, sconvolta dal dolore per la morte di Learco, con l'aspetto di una Baccante, strappa dalla culla il piccolo Melicerta, direttamente apostrofato dal poeta con effetto di intensificazione patetica:

Haec quoque, funestos ut erat laniata capillos,

²⁹⁶ Al riguardo, cfr. anche 3, 722, dove con *raptus* è indicato il gesto di Ino, che strappa il braccio sinistro di Penteo: *Inoo lacerata est altera raptu*.

²⁹⁷ Cfr. Eur. *Bacch.* 734 ss.

prosilit et cunis te, Melicerta, rapit.

Di un atto simile saranno successivamente autrici le Baccanti del Lazio che, incitate da Giunone, in preda al delirio, tentano di strappare il bambino ad Ino, messa in salvo dalle Nereidi²⁹⁸: *Thyiades, effusis per sua colla comis, / iniciuntque manus puerumque reuellere pugnant* (*fast.* 6, 514-515).

Il gesto, attribuito nel racconto dei *Fasti* prima ad Ino, poi alle Menadi ausonie, e compiuto invece da Atamante nei confronti di Learco nella narrazione delle *Metamorfosi*, sembra rappresentare uno degli atteggiamenti tipici delle esternazioni del *furor* bacchico: nelle *Baccanti* di Euripide, le Menadi si abbandonano ad atteggiamenti di delirante sconvolgimento e devastazione, fra cui, appunto, il rapimento di bambini dalle loro case: ἥραζον μὲν ἐκ δόμων τέκνα (v. 754), a cui sembra essersi ispirato Nonno nella descrizione di un simile gesto in 45, 294: Ἄλλη δὲ τριέτηρον ἄφαρπάξασα τοκῆος.

Significativa appare, inoltre, la presenza del verbo *rapio* nel frammento pacuviano *ex. inc. fab.* 350-352 R³, per il quale è stata ipotizzata l'appartenenza all'*Antiopa*, tragedia caratterizzata dalla presenza di spiccati motivi dionisiaci²⁹⁹. Lo svolgimento dell'azione, ricostruibile in via ipotetica grazie al sussidio di fonti mitografiche e scoliastiche quali Igino *fab.* 8, Apollodoro 3, 5, 5 e lo scolio ad Apollonio Rodio 4, 1090, oltre alla fondamentale testimonianza dei frammenti dell'omonima tragedia euripidea che, stando a Cicerone, il poeta latino sembra aver seguito fedelmente³⁰⁰, avrebbe ad un certo punto previsto l'irruzione sulla scena di un corteo bacchico che, giunto sul Citerone³⁰¹ e guidato da Dirce, intonava probabilmente

²⁹⁸ Sulla singolare versione del mito di Ino nel sesto libro dei *Fasti*, cfr. *infra*, pp. 112 ss.

²⁹⁹ Sulla presenza di elementi dionisiaci nella tragedia, cfr. Pastorino 1955, pp. 115 ss.

³⁰⁰ Vd. Cic. *fin.* 1, 2, 4: *in quibus hoc primum est in quo admirer, cur in grauissimis rebus non delectet eos sermo patrius, cum idem fabellas Latinas ad uerbum e Graecis expressas non inuiti legant. Quis enim tam inimicus paene nomini Romano est, qui Enni Medeam aut Antiopam Pacuvi spernat aut reiciat, quod se isdem Euripidis fabulis delectari dicat, Latinas litteras oderit?*

³⁰¹ Sul Citerone come luogo in cui si svolgeva l'azione, cfr. Igino *fab.* 8: *Antiopam uinctam adduxit in Cithaeronem; parit geminos et reliquit, quos pastor educauit, Zetum et Amphionem nominauit. Sul Citerone Antiope tornerà quando, sfuggendo alla persecuzione di Dirce, avverrà l'incontro con i figli (Antiopa Dirce uxori Lyci data erat in cruciatum; ea occasione nacta fugae se mandauit; deuenit ad filios suos), e qui giungerà la stessa Dirce alla guida di uno stuolo di Menadi, in occasione della celebrazione di una festa bacchica: in eundem locum Dirce per bacchationem Liberi illuc delata est.*

un inno a Dioniso, di cui il fr. 18-19 R³. conserverebbe un'eco³⁰²: ... *ceruicum / floras dispendite crines*.

Ad un medesimo contesto di esaltazione bacchica, è stato appunto riferito il fr. 350-352 R.³, verosimilmente pronunciato da Dirce che, scorta Antiope, rifugiatasi sul Citerone dopo essere sfuggita alla schiavitù di Lico, incita le compagne a farne scempio³⁰³:

*agite ite, euoluite rapite, coma
tractate per aspera saxa et humum,
scindite uestem ocius!*

L'efferatezza del supplizio a cui Antiope dovrebbe sottostare, che richiama il carattere violento del tipico sacrificio dionisiaco incentrato sulla caccia e sullo smembramento della vittima, è efficacemente espressa dalla concitata serie di imperativi e dall'immagine cruenta del trascinare la donna *per aspera saxa*, a cui si può accostare il *rigidum saxum* contro il quale Atamante fracassa brutalmente il figlio Learco.

Per quanto concerne, invece, il verbo *rotare*, il rilievo che esso assume nella simbologia e nel linguaggio dionisiaco è testimoniato dal suo frequente impiego ad indicare i movimenti estatici di chi partecipa a culti orgiastici come quello di Cibele o di Bacco: tipica è l'immagine della Menade che, in preda al delirio, fa ruotare la testa e i capelli, abbandonandosi a movimenti convulsi e sfrenati. Vari sono gli esempi che potrebbero essere citati a testimonianza dell'uso di *roto* in contesti di frenesia orgiastica: da Lucano 1, 566 ss., dove si allude ai Galli che, invasati dalla divinità, ruotano le chiome insanguinate (*crinemque rotantes / sanguineum populis ulularunt tristia Galli*), a Giovenale 6, 316 ss., che paragona le donne invase dalla libidine alle Menadi che agitano forsennate i capelli, ululando (*attonitae crinemque rotant ululantque Priapi / maenades*), a Stazio *Theb.* 7, 170 ss., in cui con *rotari* si fa riferimento alla capacità dei Tebani di danzare in tondo al suono dei flauti, in contrapposizione alla loro scarsa

³⁰² Sulla tragedia e sulle ipotesi avanzate per la ricostruzione della trama, cfr. Ribbeck 1875, pp. 281 ss.; Warmington 1957, pp. 158 ss.; Frassinetti 1956, pp. 97 ss.; Argenio 1958, pp. 50-58; I. Mariotti 1960, pp. 25 ss.; D'Anna 1967, pp. 43 ss.; Schierl 2006, pp. 91 ss., con relativa bibliografia.

³⁰³ L'attribuzione del frammento all'*Antiope* di Pacuvio e, in particolare, a Dirce, è sostenuta da Ribbeck 1875, p. 296; Warmington 1957, p. 166; Kambitsis 1972, p. 138; Schierl 2006, p. 127. Per quanto riguarda il testo, *ite euoluite* è correzione di Kiessling, accolta da Ribbeck, Warmington e Klotz. D'Anna e Schierl preferiscono la congettura *icite uoluite* di Leo.

abilità in campo bellico (*nectere fronde comas et ad inspirata rotari / buxa*). Emblematica, infine, l'invocazione di Bacco quale “*Bassaridum rotator Euhann*” in Stazio *silv.* 2, 7, 7. L'importanza che il movimento circolare ha nella liturgia e nella simbologia misterica bacchica, dove i *sacra* erano costituiti da oggetti per lo più rotondeggianti o che potevano, comunque, essere fatti ruotare, come la palla, il cerchio, il rombo o la trottola³⁰⁴, è stata illustrata da Bocciolini Palagi, che osserva come al movimento dei *sacra* corrispondesse “il movimento della persona della Baccante, rappresentata spesso, come è noto, nelle fonti letterarie e iconografiche nell'atto di girare su se stessa o di muoversi in circolo danzando ...; anche il termine *chorus* (gr. χορός), usato per designare la danza rituale, più o meno sfrenata, che caratterizzava i riti bacchici, implica un movimento circolare”³⁰⁵.

Sebbene nel passo relativo ad Atamante il verbo non abbia come oggetto la testa o i capelli, ad indicare lo scotimento del capo tipico della Baccante in *trance*, data la consonanza tra le esternazioni del *furor* del personaggio e le manifestazioni della follia bacchica, l'immagine del cerchio che il gesto di Atamante disegna³⁰⁶ (*bis terque ... rotat*) appare comunque suscettibile di richiamare allusivamente un aspetto caratteristico della gestualità degli adepti del rito bacchico, in cui il movimento circolare ha, come abbiamo visto, notevole rilievo.

Si può infine aggiungere che la follia e la conseguente uccisione del figlio come effetto della punizione inflitta da Dioniso ricorrono tra i motivi che distinguono una particolare versione del mito relativo al trace Licurgo, secondo cui il re, in preda alla pazzia indotta dal dio, uccide il figlio Driante, con modalità che variano nelle diverse fonti: in Apollodoro 3, 5, 1 Licurgo colpisce Driante, nella convinzione di recidere un tralcio di vite (Λυκούργῳ δὲ μανίαν ἐνεποίησε Διόνυσος. ὁ δὲ μεμηνὼς Δρύαντα τὸν παῖδα ἀμπέλου νομίζων κλῆμα κόπτειν), Igino fa riferimento al motivo della *insania* del re e dell'uccisione, da questi compiuta, della moglie e del figlio, senza però specificarne le modalità (*fab.* 132, 2: *qui insania ab Libero obiecta uxorem suam et filium interfecit*), mentre in un inno anonimo a Dioniso risalente all'età imperiale, Licurgo, spinto dalla follia, uccide i due figli Astacio ed Ardi, credendoli dei serpenti

³⁰⁴ Nell'analizzare Verg. *Aen.* 7, 378 ss., in cui il comportamento convulso di Amata è paragonato al girare vorticoso di una trottola su se stessa, Bocciolini Palagi 2007, pp. 73-82 ha concentrato l'attenzione soprattutto sulla valenza simbolica che la trottola, quale oggetto sacro dei misteri dionisiaci, ha nel culto bacchico.

³⁰⁵ Bocciolini Palagi 2007, p. 64 n. 99.

³⁰⁶ Vd. Rosati 2007, *ad loc.*

(vv. 39 ss.: Λύσσα κελεύοντος Διονύσου / ὀρθήσιν μ]αν[ίη]σιν ἀνήγειρεν Λυκόοργον. / φῆ δ' ὄ[φια]ς θείν[ε]ιν, τεκέων δ' ἐξείλατο θυμόν)³⁰⁷: in quest'ultima versione, l'effetto allucinatorio porta quindi il soggetto colpito a scambiare le vittime per esseri animali, peraltro tipici del culto bacchico, come nel caso di Agave e di Atamante, nel racconto di Ovidio.

II. 2. Ino *concita mater*

Se la scena dell'invasamento di Atamante contiene interessanti allusioni a temi e motivi dell'immaginario dionisiaco, mostrando significative analogie con la furia omicida di Agave, decisamente più esplicita appare la connotazione bacchica della follia di Ino che, di origine furiale, si traduce in una vera frenesia dionisiaca.

Prima della sua irrefrenabile esplosione, il carattere bacchico del *furor* di Ino appare anticipato da spie lessicali rintracciabili nel discorso di Giunone, che in *met.* 4, 428-431 esclama:

*ipse docet quid agam (fas est et ab hoste doceri)
quidque furor ualeat Penthea caede satisque
ac super ostendit; cur non stimuletur eatque
per cognata suis exempla furoribus Ino?*

Stimulus / *stimulo*, termini genericamente attinenti alla sfera del *furor*, possono acquistare particolare rilievo come vocaboli propri del linguaggio bacchico. La parola *stimulus*, che indica propriamente il pungolo di cui ci si serve per incitare, spronare gli animali, può essere impiegata metaforicamente per alludere a situazioni di possessione, follia, alienazione, fra cui, in particolare, la μανία dionisiaca; allo stesso modo, il verbo *stimulare*, usato in relazione a divinità che possono assumere la funzione di eccitare, istigare, stimolare³⁰⁸, o a passioni come l'*ira*, la *cupiditas* o la *libido* che, con la loro

³⁰⁷ Il testo dell'inno, mutilo della parte iniziale e finale, è pubblicato in *Select Papyri*, III: *Literary Papyri Poetry*, ed. D.L. Page, London-Cambridge Mass. 1941, pp. 520 ss.

³⁰⁸ Per Apollo, istigatore del delirio oracolare, si veda Verg. *Aen.* 6, 601 ss.; Lucan. 5, 118; Stat. *Theb.* 10, 166 ss.; esempi relativi a Marte, che riempie il guerriero di *furor*, in Verg. *Aen.* 11, 337 o Lucan. 7, 570; per Venere incarnazione della *libido*, cfr. Lucr. 4, 1215; Verg. *gerog.* 3, 210 ss.

forza “pungolatrice”, portano il soggetto colpito a perdere completamente il controllo e a precipitare in uno stato di alienazione che si avvicina ad un fenomeno di possessione soprannaturale, può essere impiegato in contesti di tipo dionisiaco. Un esempio paradigmatico è offerto dal passo del quarto libro dell’*Eneide*, in cui Didone è paragonata ad una Baccante invasata (4, 300 ss.):

*Saeuit inops animi totamque incensa per urbem
 bacchatur, qualis commotis excita sacris
 Thyias, ubi audito stimulant trieterica Baccho
 orgia nocturnusque uocat clamore Cithaeron.*

Stimulus latino corrisponde, infatti, al greco κέντρον o οἶστρος, ben attestati come tecnicismi del linguaggio dionisiaco. Come sottolinea De Cazanove³⁰⁹, sebbene l’immagine su cui si fonda l’uso metaforico dei termini latini e greci non sia la stessa, trattandosi in un caso della metafora del cavaliere che incita l’animale, nell’altro dell’insetto che tormenta il bestiame con il suo pungiglione (οἶστρος = tafano), essi convergono nella stessa rappresentazione della follia: l’idea di fondo che tali usi metaforici implicano è che il *furor* sopraggiunga *ab exteriori*, indotto cioè da una divinità o comunque da un agente esterno, proprio come la *rabies* dell’animale pungolato o dalla puntura di un insetto o dallo *stimulus* dell’uomo. Nelle *Baccanti* di Euripide, l’immagine della puntura del tafano è impiegata per caratterizzare le fasi più critiche della follia delle Menadi: ai vv. 32 ss. è lo stesso Dioniso ad affermare di aver “punto di follia” le donne di Tebe (τοιγάρ νιν αὐτὰς ἐκ δόμων ὤιστρησ’ ἐγὼ / μανί-αις), spingendole dalle loro case sul monte, e lo stesso concetto sarà ribadito dal coro ai vv. 116-119³¹⁰:

εἰς ὄρος εἰς ὄρος, ἔνθα μένει
 θηλυγενῆς ὄχλος
 ἀφ’ ἰστῶν παρὰ κερκίδων τ’
 οἶστροθεὶς Διονύσωι.

³⁰⁹ De Cazanove 1983, pp. 76 ss.

³¹⁰ Altri esempi dell’uso di οἶστρος / οἶστράω come tecnicismi del linguaggio bacchico si hanno, sempre nelle *Baccanti*, ai vv. 664 ss.; 979 ss.; 1229 ss.

Per l'uso di *stimulus* in riferimento alla follia dionisiaca, emblematico appare il v. 405 del settimo libro dell'*Eneide* in cui la Furia, per assalire Amata, si avvale dei pungoli di Bacco, realizzando quindi quella contaminazione tra dimensione furiale e dimensione bacchica che costituisce il filo conduttore dell'intero episodio virgiliano³¹¹ (*Talem inter siluas, inter deserta ferarum, / reginam Allecto stimulis agit undique Bacchi*), o ancora un passo del resoconto di Livio sulla repressione Baccanali, in cui il console Postumio, insistendo sul carattere immorale delle orge bacchiche e sulla necessità di distinguere tra veri e falsi dèi, per descrivere la condizione di sfrenata eccitazione dei partecipanti ai Baccanali afferma (39, 15, 3): *illos qui prauis et externis religionibus captas mentes uelut furialibus stimulis ad omne scelus ... agerent*³¹².

Come ulteriore testimonianza della stretta connessione tra termini relativi al campo semantico di *stimulus* e la sfera dionisiaca, credo non debba essere sottovalutata la potenza evocatrice che nell'immaginario romano doveva suscitare il *lucus Stimulae*, ricordato da Livio (39, 13, 4) e da un antico scolio a Giovenale (2, 3) come teatro dei Baccanali: *expromeret sibi quae in luco Stimulae Bacchanalibus in sacro nocturno solerent fieri*³¹³, afferma lo storico in relazione a Postumio, che invita la giovane Ispala a rivelare i riti che si tenevano durante le riunioni notturne dei Baccanali; *Schol. uet. ad Iuu. 2, 3*: «*Bacchanalia uiuunt: criminosae uiuunt. Id est: qui sub figmento seueritatis sunt inpudici, nam sacra Bacchanalia ex SC condemnata sunt, cum probatum esset senatui honestissimas feminas ad Stimulae deae lucum foede adulterari*».

Antichi e complessi legami collegano il bosco sacro alla dea *Stimula*, classificata da Varrone tra gli *indigitamenta*, le più antiche divinità di Roma, e definita *deam Stimulam, quae ad agendum ultra modum stimulare*³¹⁴, ai miti e alla religione

³¹¹ Cfr. Bocciolini Palagi 2007, pp. 50 ss.

³¹² Interessante appare, inoltre, l'impiego del participio *stimulatus* nel carme 63 di Catullo, ad indicare lo stato di possessione e alterazione psichica del giovane Attis, adepto del culto orgiastico di Cibele: *stimulatus ibi furenti rabie, uagus animis* (v. 4), verso da cui traspare con forza l'immagine originaria che sta alla base dell'uso metaforico di *stimulus*. Come precisa Morisi 1999 nel suo commento al carme catulliano, la scelta della forma *stimulatus* "aliena Attis dal rango umano (*stimulus* è il pungolo con cui si incitano le bestie da soma o da tiro; cfr. v. 77: *stimulans* del leone aggogato al carro di Cibele), la cui *rabies* ... è per sua stessa natura ferina" (p. 71).

³¹³ Il testo è riprodotto secondo l'edizione di Adam 1994. In realtà i manoscritti tramandano le lezioni *simile* o *simulae*, evidentemente corrotte, per emendare le quali sono state proposte le varianti *Stimulae* o *Semelae*, sulla base di Ov. *fast.* 6, 503: *lucus erat, dubium Semelae Stimulaene uocetur*. Sulla questione, cfr. Briscoe 2008, *ad loc.*

³¹⁴ Varr. *apud Aug. civ.* 4, 16; cfr. 4, 11: *de stimulis, quibus ad nimium actum homo inpellitur, dea Stimula nominetur*.

bacchica³¹⁵. L'originario culto di *Stimula*, dea che incarna il concetto di possessione soprannaturale, comportava probabilmente la manifestazione di atteggiamenti improntati all'eccesso, che avrebbero facilitato la scelta del *lucus* come luogo destinato alla celebrazione dei nuovi riti bacchici; la personificazione dell'azione del “pungolare, stimolare”, rappresentata appunto da *Stimula*, è stata progressivamente identificata con l' οἶστρος greco, agente della possessione dionisiaca. La connessione tra una sorta di pre-dionismo indigeno e la nuova religione bacchica renderebbe ragione, quindi, della duplice denominazione del luogo come *lucus Stimulae* o *Semelae*, di cui ci offre testimonianza un passo del sesto libro dei *Fasti*, in cui Ovidio riporta una singolare versione della vicenda di Ino, che documenta uno stretto legame tra questo mito e la sfera bacchica. Nel rievocare le origini del culto di *Mater Matuta*, il poeta descrive l'arrivo di Ino a Roma: dopo aver accennato al motivo dell'ira di Giunone nei confronti di Ino, zia e nutrice di Bacco (*matertera* del v. 523 richiama la stessa definizione data in *met.* 4, 417) che, in preda alla disperazione per la morte di Learco, finirà per gettarsi in mare con il piccolo Melicerta³¹⁶, Ovidio descrive l'arrivo nel Lazio della protagonista e del figlio, messi in salvo dalle Nereidi. Lì, spiega il poeta, *lucus erat, dubium Semelae Stimulaene uocetur*³¹⁷, *lucus* abitato dalle Menadi Ausonie³¹⁸ che, pungolate dalla dea Saturnia (v. 507 ss.: *dissimulata deam Latias Saturnia Bacchas / instimulat fictis*

³¹⁵ La complessità di questi legami è stata messa in luce da De Cazanove 1983, in un importante contributo sul *lucus Stimulae* e sulle tradizioni mitiche, rituali e teologiche latine, che consentono di spiegare la scelta di questo luogo come teatro dei riti bacchici. Sull'argomento, cfr. anche Pailler 1988, pp. 131 ss.

³¹⁶ Come osserva Bocciolini Palagi 2007, p. 93 n. 8, nel racconto dei *Fasti*, la dimensione furiale della follia di Ino è volutamente trascurata: “le esternazioni menadiche di Ino sono presentate come legittime manifestazioni di lutto (cfr. 493 s. *Haec quoque, funestos ut erat laniata capillos / prosilit ...*): significativa l'assenza della Furia personificata, che campeggia nell'episodio delle *Metamorfosi*”. Se, quindi, nel racconto del poema, Ovidio, nel descrivere la frenesia di Ino, accenna ad una possibile duplice origine di questa follia (il dolore o il veleno sparso dalla Furia: 4, 520), in *Ov. fast.* 6, 493 è privilegiata la dimensione del lutto e della disperazione. Il ridimensionamento degli elementi più inquietanti della vicenda e la proiezione della dimensione menadica sulle Baccanti latine, piuttosto che su Ino (vv. 503-515), sembra dovuta al fatto che “la selezione e rielaborazione degli spunti offerti dalla tradizione è operata del resto in vista di una celebrazione e «romanizzazione» di Ino”. Sulla singolarità e romanizzazione del racconto ovidiano che, ispirato alla descrizione dell'arrivo di Enea in Italia nel VII e VIII libro dell'*Eneide*, differisce considerevolmente dalla versione tradizionale del mito, si vedano Parker 1999, pp. 336-347 e Littlewood 2006, *ad loc.* Ovidio inizia il suo racconto della deificazione di Ino seguendo il mito tradizionale (morte di Semele, ira di Giunone, follia di Atamante e morte di Learco, Ino che si getta in mare con il piccolo Melicerta), ma se ne allontana poi in maniera sostanziale, descrivendo la scena delle Nereidi che salvano madre e figlio, portandoli in Italia. La narrazione degli avvenimenti che seguono, finalizzata a creare un mito romano su Ino, non ha riscontri nella tradizione: negli altri racconti della deificazione di Ino, compreso quello delle *Metamorfosi*, essa avviene nel momento in cui si getta in mare con il figlio.

³¹⁷ *Ov. fast.* 6, 503. Oltre a questo passo ovidiano, un *lucus Semeles* ricorre anche in un'iscrizione (*CIL* 6, 9897) ricordata da Pailler 1988, p. 132.

³¹⁸ *Ov. fast.* 6, 504: *maenadas Ausonias incoluisse ferunt.*

insidiosa sonis, in cui spicca l'uso di un composto di *stimulo* per indicare l'azione dell'eccitare, rendere folli), riempiendo l'aria di ululati e con i capelli sciolti sul collo, si avventano contro la protagonista, tentando di strapparle il bambino. Salvata da Eracle, Ino trova un sicuro rifugio presso Carmenta, che profetizza la sua divinizzazione e quella di Melicerta: essi sarebbero stati venerati dai Greci con i nomi di Leucotea e Palemone, dai Romani con quelli di Matuta e Portuno³¹⁹. La forte incidenza di elementi dionisiaci, sebbene proiettati nella rappresentazione del *furor* delle Menadi Ausonie, abitanti del *lucus Stimulae*, piuttosto che di Ino, testimonia un importante ruolo giocato da temi e immagini dionisiache nell'ambito di questo mito.

Tornando all'episodio delle *Metamorfosi*, nonostante l'invasamento di Ino sia scatenato per volere di Giunone, i versi 429-431, con il paradigmatico riferimento al *furor* di Penteo e l'uso di *stimulo* che, assieme ai termini ad esso relativi, può acquistare in determinati contesti un particolare colorito dionisiaco, sembra anticipare il carattere bacchico delle manifestazioni della follia della protagonista: il *furor* di Ino, indotto da Tisifone, si traduce alla fine in autentica frenesia bacchica³²⁰, come appare chiaramente dai versi 519 ss.:

*tum denique concita mater,
seu dolor hoc fecit seu sparsum causa uenenum,
exululat passisque fugit male sana capillis
teque ferens paruum nudis, Melicerta, lacertis
«euhoe Bacche!» sonat*

La ricca presenza di termini attinenti alla dimensione bacchica consente di istituire confronti con altri miti, come quello di Agave o di Procne, in cui il referente menadico gioca un ruolo determinante. Significativo, innanzitutto, l'uso di *concita*: appare, infatti, degno di interesse che il participio, formato da *concio* che, nel suo significato di *excitare*, *exagitare*, *commouere*³²¹, può indicare uno stato di eccitazione, turbamento, sconvolgimento, sia più volte impiegato da Ovidio in contesti che evocano

³¹⁹ Secondo De Cazanove 1983, l'episodio ovidiano di Ino, in cui riconosce elementi simbolici e rituali riconducibili alla storia di Licurgo, prototipo di tutte le leggende che attribuiscono l'origine del menadismo alla puntura dell'οἶστρος, assumerebbe la funzione di mito di origine del menadismo a Roma (pp. 93 ss.).

³²⁰ Bocciolini Palagi 2007, p. 51.

³²¹ Cfr. *ThL* IV, p. 37.

una particolare e suggestiva atmosfera dionisiaca, secondo un uso già attestato nel carme 3, 15 di Orazio, in cui il poeta, delineando il vivace ritratto di Cloride che, ormai vecchia, dovrebbe porre un freno alla propria libidine, smettendo di voler competere con le giovani, la esorta a non considerare conveniente per sé ciò che invece si addice alla figlia, la quale, a maggior diritto, riesce ad espugnare le case dei giovani, come una Tiade eccitata dal suono dei timpani: *filia rectius / expugnat iuvenum domos, / pulso Thyias uti concita tympano* (vv. 8-10).

Nell'*Eneide* di Virgilio, il participio di un altro verbo composto sulla base di *cieo* (*excita*) ricorre per connotare momenti cruciali dell'invasamento di due figure femminili, Didone ed Amata: nel primo caso, le regina che, in preda alla passione, si abbandona a gesti e movimenti irrazionali, vagando furiosa per la città, è paragonata ad una Tiade “esaltata al muovere degli oggetti sacri”³²² (4, 300-301: *qualis commotis excita sacris / Thyias*), nell'altro Amata, dopo aver invano tentato di convincere Latino a sottrarre Lavinia alle nozze con Enea, infuria per la città *ingentibus excita monstis* (7, 376).

Può, inoltre, essere interessante osservare come il participio *excita* compaia già in uno dei due frammenti superstiti di una tragedia di argomento dionisiaco, composta da Santra:

*extemplo excita euadit tua
genetrix et omnis uocis expergit sono*³²³

Seguendo l'interpretazione di Mazzacane, che per la tragedia accetta il titolo di *Nuntii Bacchii*, ricavato dalla lezione concordemente tramandata dai codici, e non quello di *Nuptiae Bacchi*, trasmesso dall'Urbinate Latino 307 e accolto da Ribbeck e da Pastorino, i versi si riferirebbero ad Agave, madre di Penteo, che, in preda alla μανία, grida per svegliare le compagne e chiamarle al compimento del rituale sacrificio;

³²² Seguo la traduzione di A. Traina 2004², p. 71, che sottolinea come *excita* denoti il movimento estatico.

³²³ Cito il frammento seguendo il testo adottato da R. Mazzacane in *Studi noniani VII*, Genova 1982, p. 198. Sulla base del confronto con Eur. *Bacch.* 689 (ή σή δὲ μήτηρ ὠλόλυξεν), che Santra sembra riecheggiare in questo frammento, la studiosa accetta la correzione del trådito *qua* in *tua*, proposta dal Mercier, mentre rifiuta la lezione *ex templo* proposta dal Ribbeck che, sostiene, “non si addice al contesto ricostruibile ... grazie alle *Baccanti* di Euripide” (p. 221, n. 136). Mazzacane considera, inoltre, poco adeguata al senso del frammento la correzione di *qua* in *pia*, proposta dal Guglielmus e accolta da Ribbeck (fr. 3-4 R.³: *ex templo excita euadit pia / genetrix et omnis uocis expergit sono*): l'aggettivo non appare molto adatto a qualificare la figura di Agave, a cui l'appellativo *genetrix* sembra riferirsi.

l'ipotesi è fondata sul confronto con un passo delle *Baccanti* euripidee, che Santra riecheggerebbe in modo abbastanza fedele, in cui il Messaggero riferisce: ἡ σὴ δὲ μήτηρ ὠλόλυξεν ἐν μέσαις / σταθεῖσα βάκχαις ἐξ ὕπνου κινεῖν δέμας (689-690).

Quanto ad Ovidio, il participio *concita* si trova in *ars* 1, 312 in riferimento a Pasifae che, abbandonato il talamo in preda ad un folle amore per un toro, si aggira per i boschi e i dirupi *ut Aonio concita Baccha deo*. La medesima *iunctura*, *concita Baccha*, ritorna, sempre nell'ambito di una similitudine che ha come termine di riferimento la Menade invasata, in *ars* 3, 709 ss., in relazione a Procri, furiosa per il presunto tradimento di Cefalo, e, sempre nella stessa posizione metrica, in *her.* 10, 48, dove Arianna, sconvolta dal dolore per l'abbandono dell'amato, è rappresentata mentre erra sola, con i capelli sciolti, simile ad una Baccante eccitata dal dio:

nec mora, per medias passis furibunda capillis
*euolat, ut thyrsos concita Baccha, uias*³²⁴.
 (*ars* 3, 709 ss.)

aut ego diffusis erravi sola capillis,
qualis ab Ogygio concita Baccha deo
 (*her.* 10, 47 ss.)

La rappresentazione del *furor* femminile in termini dionisiaci rimanda ad un *topos* di matrice epico-tragica che, risalente alla scena omerica in cui Andromaca, in preda al dolore per la morte di Ettore, corre sulla mura *μαϊνάδι ἴση* (Hom. *Il.* 22, 460)³²⁵, trova nella similitudine virgiliana di Didone con una Tiade invasata il suo “referente letterario diretto e privilegiato”³²⁶ (*Aen.* 4, 300 ss.): le tipiche manifestazioni della *μαῖνία* bacchica, quali le grida, la corsa, i capelli sciolti, la perdita di ogni controllo, appaiono, evidentemente, un modello adeguato per descrivere le esternazioni del dolore di personaggi femminili. Nei passi dell' *Ars amatoria* citati, il paragone con

³²⁴ Bocciolini Palagi 2007, p. 38 sottolinea come nel contesto ovidiano il referente menadico sia ulteriormente sottolineato da *euolat* che, ad inizio di verso come in *Aen.* 7, 387, “richiama in particolare la *oreibasia* dionisiaca di Amata”: *euolat et natam frondosis montibus abdit*. Si veda, inoltre, il commento di Gibson 2003, *ad loc.*, che osserva come il personaggio di Procri richiami sia la figura della Baccante, sia il ruolo di Penteo che, nascostosi per spiare le presunte attività sessuali delle Menadi, verrà scambiato per una preda animale e ucciso.

³²⁵ Cfr. Hershkowitz 1998, pp. 135 ss.

³²⁶ Bocciolini Palagi 2007, p. 182.

la Menade sembra suggerito non solo dalla tradizionale rappresentazione della follia in chiave bacchica, ma anche dallo scenario in cui sono ambientate le gesta di Pasifae e di Procri (*in nemus et saltus .. / fertur*: 1, 311; *nemus .. init*: 3, 712), che richiama i tipici spazi selvaggi in cui si esibiscono le Baccanti.

Per quanto concerne l'uso del participio, è possibile citare ancora *fast.* 4, 461-462, in cui *concita cursu fertur* è detto di Persefone, paragonata, immediatamente prima, alle Menadi di Tracia, che corrono furiose con i capelli al vento (*mentis inops rapitur, quales audire solemus / Threicias fisis maenadas ire comis*: 4, 457 ss.), ma il parallelo, a mio avviso, più diretto e significativo per il *concita mater* con cui è qualificata Ino è costituito da *met.* 3, 711 ss., in cui Agave, impazzita, si slancia per prima su Penteo, lei, che ne è la madre: *prima uidet, prima est insano concita cursu ... / mater.*

Se nei versi dell' *Ars* e di *her.* 10 sopra riportati il participio compare nel contesto di similitudini con Baccanti invase, funzionali a caratterizzare personaggi femminili sconvolti dal *furor* d'amore, nel caso di Agave e di Ino la stessa forma verbale è impiegata per significare un autentico stato di invasamento, bacchico nel caso di Agave, prima furiale poi bacchico, in quello di Ino, destinato a colpire le due figure nel loro principale ruolo di madri. In ogni caso, da questo rapido esame di alcune ricorrenze di *concita* nelle opere di Ovidio, sembra lecito concludere che tale forma participiale fosse sentita dal poeta particolarmente appropriata ad indicare uno stato di follia di carattere bacchico, dato il suo frequente impiego in contesti di tipo dionisiaco, come testimonia anche un altro passo delle *Metamorfosi*, in cui Procne, spinta dalle furie del dolore per la terribile violenza subita da Filomela, simula l'invasamento bacchico, allo scopo di liberare la sorella dalla prigionia di Tereo³²⁷ (6, 594 ss.):

*concita per siluas turba comitante suarum
terribilis Procne furiisque agitata doloris,*

³²⁷ Sull'episodio ovidiano di Procne e sull'importanza dei motivi dionisiaci in esso contenuti, cfr. Ciappi 1998. Si veda, inoltre, Boccilini Palagi 2007, pp. 67 ss. sul tema della simulazione dell'invasamento bacchico, in rapporto all'episodio di Amata nel settimo dell'*Eneide* (7, 385 ss.: *Quin etiam in siluas, simulato numine Bacchi, / maius adorta nefas maioremque orsa furorem / euolat et natam frondosis montibus abdit, / quo thalamum eripiat Teucris taedasque moretur*). Per l'acuta interpretazione proposta dalla studiosa, secondo cui l'espressione *simulato numine Bacchi* si spiegherebbe tenendo conto di un uso tecnico-liturgico di *simulo*, ossia del riferimento ad una fase tecnica del rito orgiastico, che consisteva nella simulazione della *praesentia* del dio da parte del celebrante, cfr. *infra*, pp. 121 ss.

versi in cui Ovidio gioca sulla stretta relazione tra *furor* bacchico e follia indotta dalle Furie, associando l'invasamento prodotto da Dioniso con quello della vendetta indotta dalle Erinni.

Proseguendo la lettura del testo ovidiano relativo ad Ino, colpisce, in effetti, come la rappresentazione della gestualità, tipicamente dionisiaca, di questo personaggio riveli significative consonanze, rintracciabili anche a livello verbale, con il comportamento della folle Agave e della furiosa Procne. Agave, Ino e Procne assumono, infatti, atteggiamenti che richiamano alcune delle esternazioni più significative delle Baccanti durante la celebrazione del rito orgiastico: in preda ad uno stato di folle eccitazione, espresso dal participio *concita* e ribadito, nel caso di Agave, dall'aggettivo *insanus* (*insano concita cursu*), a cui si può avvicinare *male sana* detto di Ino (*met.* 4, 521), e, nell'episodio di Procne, dall'ulteriore specificazione *furiis agitata doloris* (*met.* 6, 595), i tre personaggi si precipitano in corsa o in fuga, ululando e, per quanto riguarda Agave ed Ino, agitando nell'aria i capelli sciolti: *prima uidet, prima est insano concita cursu* (*met.* 3, 711) e, prosegue il poeta ai versi 725 ss., *uisis ululauit Agaue / collaque iactauit mouitque per aera crinem; tum denique concita mater /... / exululat passisque fugit male sana capillis /... / «euhoe Bacche!» sonat*, leggiamo in *met.* 4, 519 ss. a proposito di Ino; *concita per siluas / ... / terribilis Procne furiisque agitata doloris / ... / exululatque euhoeque sonat*, afferma Ovidio in relazione a Procne in *met.* 6, 593 ss.

Come noto da numerose testimonianze letterarie e, soprattutto, iconografiche³²⁸, durante la *trance*, le Menadi si abbandonano a gesti e movimenti convulsi, accompagnati dall'emissione di spaventose grida rituali, che appaiono come il segno più immediato e concreto della possessione divina. Il verbo scelto da Ovidio per designare l'azione dell'urlare in modo scomposto (*ululo* e il suo composto *exululo*) appare decisamente appropriato al contesto bacchico dei tre episodi, trattandosi di un tecnicismo del linguaggio dionisiaco. *Ululare* e *ululatus*, corrispondenti ai greci ὀλολύζω e ὀλολυγή³²⁹, sono frequentemente impiegati, specie in poesia, in riferimento

³²⁸ Sulle testimonianze iconografiche, cfr. Dodds 1959, pp. 325 ss.; Jeanmaire 1972, pp. 210 ss.; Naerebout 2001, pp. 149-153.

³²⁹ Ai vv. 23-24 delle *Baccanti* di Euripide, Dioniso indica Tebe come la prima città greca che ha eccitato al grido rituale (ἄνωλόλυξα), mentre ai vv. 689-690 il verbo ὀλολύζω indica il grido con cui

all'orgiasmo bacchico: nell'episodio di Penteo, l'urlo di Agave scatenato dalla visione di quella che crede una preda (*uisis ululauit*), richiama le grida che riempiono i campi all'arrivo di Bacco: *Liber adest festisque fremunt ululatibus agri* (3, 528), dove l'accostamento di due termini propri del linguaggio dionisiaco (*ululatus* e *fremo*, corrispondente al gr. βρέμω³³⁰) evoca un'atmosfera di intensa sonorità³³¹. Sempre Ovidio evoca i *Bacchei ululatus* nei versi relativi alla morte di Orfeo, in cui il poeta riproduce l'impatto del frastuono prodotto dai tipici strumenti del culto bacchico e dalle grida emesse in onore del dio: *tympanaque et plausus et Bacchei ululatus / obstrepere sono citharae* (*met.* 11, 17-18).

Notevole, inoltre, l'impiego del verbo e del relativo sostantivo nel carme 63 di Catullo, incentrato sulla celebrazione di un altro rito di tipo estatico, legato da profondi legami e forti affinità a quello dionisiaco. Ai versi 19-24, Attis, in preda al *furor* mistico, invita i compagni ad abbandonarsi alla danza orgiastica e a salire sulla vetta dell'Ida per onorare Cibele, in una ὀρειβασία, analoga a quella dionisiaca: *simul ite, sequimini / Phrygiam ad domum Cybebes, Phrygia ad nemora deae, / ubi cymbalum sonat uox, / ... / ubi sacra sancta acutis ululatibus agitant* ³³². Il dato dell'ululare, tornerà, inoltre, al v. 28: *thiasus repente linguis trepidantibus ululat*.

Al di fuori dell'ambito poetico e mitico, lo storico Livio, nel rievocare l'atmosfera violenta e assordante dei Baccanali, dipinge in modo pittoresco l'agitazione e il rumore che regnano fra i Baccanti, insistendo su notazioni di carattere uditivo, fra cui, appunto, le grida (*ululatus*): *eos deducere in locum qui circumsonet ululatibus cantuque symphoniae et cymbalorum et tympanorum pulsu* (39, 10, 7).

Nel caso di Ino, l'emissione di grida sinistre è seguita dalla tipica invocazione rituale a Bacco, espressa mediante una formulazione che richiama quella impiegata nella caratterizzazione menadica di Procne: «*Euhoe Bacche*» *sonat* (4, 523); *euhoeque sonat* (6, 597), vicine, a loro volta, all'invocazione rivolta al dio da Amata nel settimo libro dell'*Eneide*: «*euhoe Bacche*» *fremens* (7, 389).

Agave chiama le proprie compagne al compimento dei riti (ή σὴ δὲ μήτηρ ὠλόλυξεν ἐν μέσαις / σταθεῖσα βάκχαις ἐξ ὕπνου κινεῖν δέμας).

³³⁰ Per quanto riguarda *fremo*, si veda, ad esempio, l'uso del verbo nella scena dionisiaca di Amata in Verg. *Aen.* 7, 389.

³³¹ Alle grida delle Menadi, espresse mediante il tecnicismo *ululatus*, Ovidio fa riferimento anche in *met.* 3, 706: *Pentheia sic ictus longis ululatibus aether / mouit*. Il verbo *ululare* tornerà, inoltre, in *met.* 9, 643 ss., dove le urla di dolore di Biblide sono paragonate alle grida delle Baccanti eccitate dal tirso.

³³² Su questi versi, cfr. Morisi 1999, *ad loc.*

Un altro atteggiamento tipico della violenta gesticolazione caratteristica dell'estasi dionisiaca è, come già abbiamo avuto modo di accennare, il frenetico scotimento della testa, gettata avanti e indietro, con flessione del corpo, fino all'inarcamento. Tipica è l'immagine della Baccante con il capo rovesciato all'indietro ed i capelli sciolti nell'aria³³³, immagine su cui le *Baccanti* euripidee insistono particolarmente: “librando su in alto nell'aria i suoi morbidi riccioli” (v. 150), “ti farò smettere di scagliare all'indietro i capelli” (v. 240 ss.), “agitando la testa avanti e indietro come una Baccante” (v. 930), *topos* ripreso da Virgilio nella descrizione della follia delle matrone latine, invase come Menadi, in *Aen.* 7, 394: *uentis dant colla comasque*.

Nel racconto ovidiano relativo a Penteo, il gesto dello scuotere il capo e dello sciogliere i capelli nel momento culminante del *furor* di Agave, è efficacemente espresso dal verso 726, in cui la collocazione chiasmatica dei due verbi sembra riprodurre la rapida e vertiginosa sequenza dei movimenti: *collaque iactauit mouitque per aera crinem*, dove l'uso del frequentativo *iacto*, particolarmente appropriato ad indicare la scompostezza e la violenza del gesto, conferisce al verso ovidiano una forza ed un'incisività maggiori della formulazione virgiliana di *Aen.* 7, 394. Il verbo tornerà nel racconto della morte di Orfeo ad opera delle Baccanti, una delle quali, scuotendo delirante i capelli nell'aria leggera (*met.* 11, 6: ... *leues iactato crine per auras*), assale il famoso cantore. Ulteriori attestazioni di *iacto* o *iacio* ad indicare lo scotimento del capo o dei capelli in rituali di tipo estatico si hanno in Catullo 63, 23 (*ubi capita Maenades ui iaciunt*), Varrone *Men.* 132 Büch. (*tibi nos, tibi nunc semiuiri / teretem comam uolantem iactant tibi / famuli*) e Tacito *ann.* 11, 31, nell'episodio della celebrazione di una festa di carattere bacchico, voluta da Messalina: *ipsa crine fluxo thyrsus quatens, iuxtaque Silius hedera uinctus, gerere cothurnos, iacere caput*.

Iactatio fanatica corporis è, inoltre, l'espressione che lo storico Livio impiega nel rievocare la violenta agitazione ed i movimenti di chi, in preda ad una frenetica eccitazione, partecipa ai Baccanali: *uiros uelut mente capta cum iactatione fanatica corporis uaticinari* (39, 13, 12).

³³³ Sul movimento rotatorio della testa come tratto caratteristico della *trance* dionisiaca, si veda Dodds 1959, pp. 325 ss., che sottolinea come il gesto del gettare la testa all'indietro e dell'inclinare il collo verso l'alto non sia una semplice convenzione della poesia e dell'arte greca, ma rifletta atteggiamenti che tuttora sopravvivono in manifestazioni di isterismo sia religioso, sia semplicemente patologico; Jeanmaire 1972, pp. 290 ss.; Bocciolini Palagi 2007, p. 170.

Il riferimento ai capelli sciolti come manifestazione di uno stato di invasamento torna nella descrizione ovidiana della folle Ino, con un'espressione, *passis capillis*, che può essere accostata al nesso *sparsis capillis* (*met.* 6, 657), riferito da Ovidio a Filomela che, come una Furia, balza davanti a Tereo, gettandogli la testa insanguinata del figlio.

La complessa rete di richiami e corrispondenze fra sezioni differenti del poema ovidiano dimostra la volontà del poeta di creare una fine tessitura letteraria, in cui figure mitiche diverse si muovono in una dimensione di furore, connotato in senso fortemente dionisiaco.

II. 3. Procne-baccante e lo *sparagmós* di Itis

Per quanto riguarda, più specificamente, la vicenda di Tereo, molto si è discusso sull'origine e sul significato del motivo bacchico connesso, nella narrazione ovidiana, con questo mito, e rappresentato dalla particolare atmosfera dionisiaca in cui sono ambientate le gesta di Procne, che partecipa alla festa triennale in onore di Bacco per rapire la sorella e condurla con sé nella reggia.

Un importante approfondimento della questione, arricchito da un'utile rassegna delle principali opinioni formulate al riguardo, è stato condotto da Ciappi³³⁴, il quale accetta e sostiene l'ipotesi di un'ascendenza tragica del motivo, quasi sicuramente presente, come la critica ritiene, nel *Tereus* di Accio: il frammento 642 R³., *deum Cadmogena natum Semela adfare et famulanter pete*, attesta, infatti, una connessione tra le vicende di questo mito e i riti dionisiaci nel dramma acciano, sebbene si resti incerti sull'importanza e sulla funzione attribuite dal poeta a questo particolare. Più controverso appare, invece, stabilire se l'ambientazione dionisiaca della scena costituisse un motivo presente già nel Τηρέως di Sofocle³³⁵: se, come generalmente si

³³⁴ Ciappi 1998, pp. 433-463.

³³⁵ L'ipotesi della presenza dell'elemento bacchico nella tragedia sofoclea, ipotesi postulata da Welcker 1839, p. 376, il quale vedeva nel fr. 586 R. (σπεύδουσιν αὐτήν, ἐν δὲ ποικίλῳ φάρει) un riferimento alla veste bacchica indossata da Procne, è stata accolta da molti studiosi: Cazzaniga 1950 I, pp. 51-55, sostiene che la πέλεκυς, l'arma di cui, secondo alcune testimonianze, si sarebbe servito Tereo, costituisca un'ulteriore prova a sostegno della tesi di Welcker, trattandosi di uno strumento strettamente legato ai culti bacchici; Burkert 1981, pp. 137-141, mostra come una serie di motivi del mito, quali l'inseguimento, l'uccisione di Itis ed il successivo banchetto, rimandino al contesto rituale del culto bacchico; Kiso 1984, pp. 67-68 e 79-81, vede in Soph. fr. 595a R., costituito dalla parola λίβανος, un'allusione all'aroma presente anche nella descrizione euripidea del menadismo (Eur. *Bacch.* 144), e in Soph. fr. 591 R., in cui si fa riferimento al tema dell'uguaglianza di tutti gli uomini, un'ulteriore

ammette, Ovidio sembra attenersi per questo particolare ad una precisa tradizione letteraria, piuttosto che creare di sua iniziativa, è preferibile, secondo Ciappi, attribuire la genesi di tale motivo ad un testo importante e celebre, quale il dramma sofocleo, che non ad un'ipotetica fonte ellenistica, di cui non sappiamo niente; del resto, sostiene lo studioso, la presenza di una ben determinata atmosfera bacchica in una tragedia composta nell'Atene del V secolo ed ambientata in Tracia, costituisce un'ipotesi assai plausibile, data la stretta connessione esistente a quel tempo tra il culto bacchico ed il popolo trace³³⁶.

Se appare, quindi, legittimo ritenere che nella descrizione dell'ambientazione dionisiaca della terribile vendetta delle Pandionidi, l'autore delle *Metamorfosi* si sia attenuto ad una precisa tradizione tragica, attestata in Accio e risalente, probabilmente, a Sofocle, non va, tuttavia, sottovalutata l'influenza di vicende letterarie affini, rielaborate in modo originale dal poeta, tra le quali spicca, indubbiamente, l'episodio virgiliano di Amata. In entrambe le narrazioni, decisiva appare la compresenza tra follia e simulazione: come Amata, invasata da Alletto, simula il *furor* bacchico (*Aen.* 7, 385: *simulato numine Bacchi*)³³⁷, coinvolgendo le *matres* latine nella celebrazione del rito, allo scopo di sottrarre Lavinia alle nozze con Enea, così Procne, tormentata dalle furie della vendetta e del dolore, approfitta della partecipazione ai rituali dionisiaci, fingendo l'invasamento bacchico, al fine di liberare Filomela. Sulla questione, assai dibattuta³³⁸,

testimonianza della presenza dell'elemento bacchico nella tragedia, a sostegno della quale, però, secondo lo studioso, non si può citare il fr. 586 R., da riferire non alla veste bacchica, ma alla tela di Filomela, come del resto ritiene la maggior parte dei critici; cfr., inoltre, Dobrov 1993, pp. 205-206, che considera il travestimento bacchico delle due sorelle un'innovazione sofoclea, finalizzata ad un preciso scopo drammatico: "As the master of illusion and disguise, Dionysos is a natural choice to preside over the Athenian sisters' grim theater of revenge"; Monella 2005, p. 114, che, dopo aver esposto i principali contributi sulla questione, invita a mantenere una posizione di prudenza, dettata dall'assenza di prove reali che attestino l'ascendenza sofoclea del motivo. L'opinione opposta, rappresentata dalla negazione della presenza del particolare dionisiaco nel *Tereus* sofocleo, è stata sostenuta da Mihailov 1948, pp. 27-30 e 119, e, più recentemente, da Burnett 1998, p. 182. Cfr., inoltre, Liapis 2006, pp. 228 ss., secondo il quale non c'è nessun elemento certo che suggerisca uno scenario dionisiaco nella tragedia sofoclea. Sul *Tereus* di Sofocle come possibile modello della versione ovidiana, vd. Liapis 2006, p. 227 n. 37, il quale non esclude, tuttavia, l'ipotesi di fonti intermedie romane tra Sofocle e Ovidio, quali il *Tereus* di Accio (cfr., al riguardo, Otis 1970², pp. 406 ss.; Dobrov 1993, p. 199). Sulla possibile derivazione di alcuni motivi, quali il dato della comunanza di intenti e sentimenti delle Pandionidi, presente nel *Tereus* di Accio, dal modello sofocleo, cfr. l'importante contributo di Degl'Innocenti Pierini 2002, pp. 84 ss.

³³⁶ Ciappi 1998, p. 439.

³³⁷ Verg. *Aen.* 7, 385 ss.: *Quin etiam in siluas, simulato numine Bacchi, / maius adorta nefas maioremque orsa furorem / euolat et natam frondosis montibus abdit, / quo thalamum eripiat Teucris taedasque moretur, / «euhoe Bacche» fremens.*

³³⁸ Il problema di come si possono conciliare *furor* e finzione nell'episodio di Amata era già stato sollevato da Heinze 1996, pp. 220 ss., che vedeva nella scena virgiliana la confluenza di motivi poetici di diversa ispirazione: se la descrizione delle feste dionisiache veniva raffrontata con quella delle *Baccanti* euripidee, il personaggio di Amata era paragonato dallo studioso alla figura di Laodamia, che nel

della convergenza tra *furor* bacchico e finzione, presente anche in un altro passo del poema virgiliano in cui Elena, simulando una danza orgiastica, guida un coro bacchico allo scopo di richiamare i Danai con segnali³³⁹, decisive appaiono le considerazioni recentemente formulate da Bocciolini Palagi, secondo cui l'espressione *simulato numine Bacchi* di *Aen.* 7, 385 si spiegherebbe tenendo conto della sovrapposizione tra significato tecnico-liturgico e significato generico di *simulare*³⁴⁰. Stando all'acuta interpretazione proposta dalla studiosa, nel discusso accenno alla simulazione presente nella descrizione del rito dionisiaco di Amata è in gioco il riferimento ad una fase 'tecnica' del rito orgiastico, consistente nella simulazione rituale della presenza del dio (*simulare numen* avrebbe un significato analogo a *simulare deum*), ossia in una sorta di plateale ostentazione dei segni dell'invasamento, finalizzata al coinvolgimento collettivo³⁴¹. A questa valenza tecnico-liturgica, si sovrappone il significato più comune di fingere, con riferimento alla “finzione con intenzione fraudolenta, funzionale a sottolineare la responsabilità morale di Amata e a scagionare Bacco dal *maius nefas* che la regina si accinge a compiere”³⁴². Virgilio ha quindi ripreso il motivo dell'accostamento tra finzione e invasamento bacchico, motivo di ascendenza tragica, già attestato nelle *Baccanti* euripidee³⁴³, rielaborandolo in modo più complesso e giocando sulla duplice valenza semantica di *simulare*, il cui uso potrebbe riflettere un

Protesilao di Euripide ricorre ai riti bacchici per sfuggire alle nozze volute dal padre. Secondo l'interpretazione di Pöschl 1977³, p. 28, l'invasamento di Amata sarebbe autentico, mentre la simulazione riguarderebbe unicamente il proposito di sottrarre Lavinia alle nozze con Enea: la regina finge, secondo lo studioso, che sia il dio Bacco ad averle ispirato l'allontanamento di Lavinia.

³³⁹ Verg. *Aen.* 6, 517 ss.: *illa chorum simulans euhantis orgia circum / ducebat Phrygias; flammas media ipsa tenebat / ingentem et summa Danaos ex arce uocabat.*

³⁴⁰ Bocciolini Palagi 2007, pp. 58 ss., secondo cui la stessa sovrapposizione tra i due significati del termine ritorna nel riferimento ovidiano alla simulazione di Procne.

³⁴¹ Spiega la studiosa a p. 59: “la celebrazione del rito orgiastico comportava da parte dei partecipanti, e prima di tutto da parte di chi svolgeva un ruolo di guida, una adeguata «coltivazione» dello stato frenetico, prevedeva cioè la messa in atto di una serie di comportamenti utili a favorire il propagarsi della frenesia e a scatenare il contagio collettivo, in cui la simulazione svolgeva un ruolo determinante”. Illuminante, al riguardo, la testimonianza di Apuleio *met.* 8, 27, 6, relativa ai seguaci di Cibele: *unus ex illis bacchatur effusius ac de imis praecordiis anhelitus crebros referens uelut numinis diuino spiritu repletus simulabat sauciam uecordiam, prorsus quasi deum praesentia soleant homines non sui fieri meliores, sed debiles effici uel aegroti.*

³⁴² Bocciolini Palagi 2007, p. 66.

³⁴³ Il motivo della convergenza tra simulazione e furore bacchico è presente ai vv. 215 ss. delle *Baccanti* di Euripide, dove Penteo riferisce che le donne di Tebe si sono spinte sui monti per dedicarsi a riprovevoli pratiche erotiche, sotto il pretesto di celebrare il culto bacchico, ossia fingendo l'invasamento bacchico (218: πλασταῖσι βακχεῖαισιν). Se nella tragedia greca il riferimento alla finzione si spiega come riflesso del giudizio di condanna morale di Penteo nei confronti dei riti bacchici, più complesso appare stabilire il significato e la valenza della notazione relativa alla finzione in Virgilio, per la cui esegesi va comunque tenuta presente la suggestione euripidea. Sul problema, cfr. Horsfall 2000, *ad loc.* e Bocciolini Palagi 2007, pp. 56 ss.

giudizio di condanna morale nei confronti degli eccessi del rito orgiastico. Al riguardo, la studiosa non esclude che la sovrapposizione tra i due significati del termine fosse già attestata in tragedie latine di carattere dionisiaco, in cui si riscontrano tracce della volontà di condannare la sfrenatezza dell'orgiasmo bacchico, separando la responsabilità di Dioniso da quella delle sue seguaci.

Se appare, quindi, indubbia l'influenza esercitata dal modello virgiliano sull'episodio di Procne che, come Amata, approfitta della celebrazione di riti orgiastici per raggiungere un preciso scopo, la costruzione dell'atmosfera dionisiaca in cui si muovono le protagoniste della terribile storia di Itis risente anche di una nota tradizione poetica relativa alla descrizione delle feste bacchiche e dell'aspetto delle Menadi, tradizione che, trovando la sua espressione più compiuta nelle *Baccanti* di Euripide³⁴⁴, appare altrettanto viva nella rielaborazione di altre storie di matrice tragica come quella di Penteo o quella di Ino.

La rappresentazione di Procne-baccante e la descrizione della sua preparazione al rito dionisiaco sono caratterizzate dalla presenza dei tipici oggetti del culto bacchico, quali i pampini, la pelle di cervo o il tirso, come appare evidente dal confronto con la descrizione delle Menadi nelle *Baccanti* euripidee e in ciò che resta delle *Bacchae* di Accio:

*nocte sonat Rhodope tinnitibus aeris acuti,
nocte sua est egressa domo regina deique
ritibus instruitur furialiaque accipit arma.
uite caput tegitur, lateri ceruina sinistro
uelleri dependent, umero levis incubat hasta.
concita per siluas turba comitante suarum
terribilis Procne furiisque agitata doloris,
Bacche, tuas simulat;*

(*met.* 6, 589 ss.)

³⁴⁴ Cfr. Ciappi 1998, p. 440.

Il tirso³⁴⁵, costituito da un'asta ornata in cima da pigne, ciuffi di foglie o ghirlande d'edera, e la pelle di cerbiatto, detta nebride³⁴⁶, che le Baccanti indossavano tradizionalmente durante i loro riti, compaiono più volte nelle *Baccanti* di Euripide quali attributi tipici dell'abbigliamento dionisiaco: νεβρίδ' ἐξάψας χροὸς / θύρσον τε δοὺς ἐς χεῖρα, κίσσινον βέλος (vv. 24-25); στικτῶν τ' ἐνδυτὰ νεβρίδων / στέφετε λευκοτρίχων πλοκάμων / μαλλοῖς (vv. 111 ss.); νεβρίδας τ' ἀνεστείλανθ' ὄσασιν ἁμμάτων / σύνδεσμ' ἐλέλυτο, καὶ καταστίκτους δορὰς / ὄφεσι κατεζώσαντο λιχμῶσιν γένυν (vv. 696-698), versi ai quali si è soliti rimandare per confronto il frammento 256 R³. delle *Bacchae* di Accio che, appartenente probabilmente al racconto di un messaggero sulle azioni compiute dalle Menadi sul Citerone³⁴⁷, appare, a mio avviso, particolarmente interessante per la presenza della notazione relativa al *latus laeuum* che, assente nel modello euripideo, tornerà nella descrizione ovidiana dell'abbigliamento bacchico di Procne:

tunc siluestrum exuias laeuo pictas lateri accommodant

a cui si può avvicinare l'ovidiano *lateri ceruina sinistro / uellera dependent* (*met.* 6, 593).

Il dato dei pampini, come ulteriore ornamento delle Menadi, compare, invece, nel fr. 257 R³., appartenente verosimilmente al medesimo contesto del frammento precedentemente esaminato, ossia al probabile resoconto di un messaggero sulle gesta e l'aspetto delle Baccanti:

deinde ab iugulo pectus glauco pampino obnexae obtegunt

Allo stesso modo, l'ambientazione notturna della scena, su cui Ovidio insiste particolarmente mediante il poliptoto e l'anafora (*nox conscia sacris. / nocte sonat Rhodope tinnitibus aeris acuti, / nocte sua est egressa domo regina deque*), richiama un altro *topos* del rituale orgiastico, assieme al suono dei tradizionali strumenti bronzei: ai

³⁴⁵ Il termine *hasta*, presente al verso 593, indica il tirso, come già in *met.* 3, 667 e in Verg. *Aen.* 7, 396.

³⁴⁶ Cfr. Scarpi 2002, p. 581. Il νεβρίζειν, praticato durante il rituale dionisiaco, consisteva nel fare a pezzi un cerbiatto (νεβρός), della cui pelle si rivestivano successivamente le Baccanti.

³⁴⁷ Sul frammento, cfr. Warmington 1957, p. 398; D'Antò 1980, p. 104; Dangel 1995, p. 193; Rosato 2005, pp. 185 ss.

vv. 485 ss. delle *Baccanti* di Euripide, alla domanda, rivoltagli da Penteo, se i riti fossero celebrati di notte o di giorno, lo Straniero risponde sottolineando il rapporto privilegiato che intercorre tra il dionisismo e la notte: νύκτωρ τὰ πολλὰ · σεμνότητ' ἔχει σκότος. Παννύχιοι sono inoltre definite le danze bacchiche al v. 862 della medesima tragedia, mentre Νυκτέλιος compare tra gli epiteti culturali attribuiti al dio³⁴⁸; particolarmente indicata appare, infine, la scelta di ambientare le azioni dell'eroina sul Rodope, catena montuosa della Tracia associata più volte, in poesia, al culto bacchico: in Hor. *carm.* 3, 25, 12, così come in Stat. *Theb.* 2, 81³⁴⁹, il monte appare come uno dei luoghi della Tracia interessati dalla celebrazione di riti orgiastici, mentre stando ad Igino *fab.* 132, 2 è sul Rodope che Bacco avrebbe esposto alle pantere il re Licurgo, punito per essersi opposto all'introduzione del suo culto³⁵⁰.

Proprio la connessione con il particolare filone della tradizione tragica, rappresentato dalle *Baccanti* euripidee, in cui il mito di Penteo trova la sua più celebre trattazione, e da altri drammi di argomento dionisiaco, può, a mio parere, gettare qualche luce sulla complessa questione della presenza dell'elemento bacchico nel mito di Procne. L'assimilazione del *furor* provocato dal dolore alla follia furiale e bacchica, con la conseguente sovrapposizione del personaggio di Procne alla celebre figura della Baccante invasata, sembra, infatti, preannunciare le conseguenze funeste dell'azione della protagonista, preparando il terribile esito dell'uccisione del figlio ad opera della madre; il furore della vendetta, con il richiamo allusivo all'immagine e alla funzione delle Erinni (cfr. vv. 591 e 595), è strettamente associato al *furor* dell'orgia: in questo

³⁴⁸ Pausania 1, 40, 6; Plut. *Mor.* 389a; cfr. Kerényi 1993², p. 219. Sul carattere notturno dei riti bacchici, si veda anche Soph. *Ant.* 1146-54; Aristoph. *ran.* 340-342; Demosth. 18, 259; Verg. *Aen.* 4, 301 ss. Livio (39, 12 e 15) ci informa che anche la celebrazione dei Bacchanali a Roma avveniva durante la notte.

³⁴⁹ Hor. *carm.* 3, 25, 9 ss.: *exsomnis stupet Euhias / Hebrum prospiciens et niue candidam / Thracen ac pede barbaro / lustratam Rhodopen*; Stat. *Theb.* 2, 80: ss: *impulerat matres Baccho meliore Cithaeron: / qualia per Rhodopen rabido conuiuia coetu / Bistones aut mediae ponunt conuallibus Ossae*. Anche in Ovidio *fast.* 3, 739 il Rodope compare, assieme al Pangeo, come teatro delle gesta di Bacco e dei satiri: *Ibat harenoso satyris comitatus ab Hebro / (non habet ingratos fabula nostra iocos): / iamque erat ad Rhodopen Pangaeaeque florida uentum: aeriferae comitum concrepuere manus*.

³⁵⁰ Hyg. *fab.* 132, 2: *Qui insania ab Libero obiecta uxorem suam et filium interfecit, ipsumque Lycurgum Liber pantheris obiecit in Rhodope, qui mons est Thraciae, cuius imperium habuit. Hic traditur unum pedem sibi pro uitibus excidisse*. Licurgo è inoltre definito re dei *Rhodopeia regna* in Ov. *Ib.* 343, dove si accenna all'episodio della follia del sovrano trace che, in preda al furore, uccide la moglie e il figlio, per poi ferirsi un piede, nella convinzione di distruggere le viti: *Mens quoque sic Furiis uecors agitur, ut illi / unum qui toto corpore uulnus habet, / utque Dryantiadae Rhodopeia regna tenenti, / in gemino dispar cui pede cultus erat*.

giorno delle Trieteridi, tra il fragore degli strumenti e la folla delle Menadi, Procne è contemporaneamente Baccante e Furia vendicatrice³⁵¹.

Appropriato a questa rappresentazione del personaggio appare l'uso dell'aggettivo *furialis* nella 'iunctura' *arma furialia* del v. 591: "il *topos* di ascendenza tragica della contaminazione Menadi/Erinni"³⁵² sembra rendere ragione della duplice sfumatura semantica dell'aggettivo che, se riferito ai tipici strumenti del culto bacchico, indicati di seguito, sembra comunque conservare uno stretto legame con la sfera propria di applicazione del termine, alludendo alla furia vendicatrice delle Erinni; non a caso, l'aggettivo tornerà per descrivere l'aspetto di Filomela nel momento culminante della vendetta, quando la donna getta a Tereo la testa insanguinata di Itis: *sicut erat sparsis furiali caede capillis* (v. 657).

L'immagine delle sorelle quali Erinni, spinte ad agire dall'ira e dalla furia vendicativa, torna nella lunga *ekphrasis* dedicata a questo mito nel romanzo *Leucippe e Clitofonte* di Achille Tazio, in un passo in cui è sottolineato l'unisono sentire delle due donne, nonché il prevalere della furia e del piacere della vendetta sull'istinto e il sentimento materno di Procne, che dimentica il proprio ruolo di madre nel momento stesso in cui concepisce la sua terribile ira³⁵³: 'Ἡ Πρόκνη τὴν βίαν ἀκούει παρὰ τοῦ πέπλου καὶ ἀμύνασθαι καθ' ὑπερβολὴν ζητεῖ τὸν ἄνδρα. Ὅργαι δὲ δύο, καὶ δύο γυναῖκες εἰς ἓν πνέουσai καὶ ὕβρει κεράσασαι τὴν ζηλοτυπίαν δεῖπνον ἐπινοοῦσι τῶν γάμων ἀτυχέστερον (5, 5, 6) dove, come ha finemente osservato Degl'Innocenti Pierini³⁵⁴, l'espressione δύο γυναῖκες εἰς ἓν πνέουσai può essere avvicinata alla forma *conspirantum* presente nel frammento 640-641 R³. della tragedia acciana (<o> *suauem linguae sonitum! o dulcitas / conspirantum animae!*); da qui l'ipotesi che il motivo della perfetta comunanza di sentimenti e di intenti delle due sorelle, motivo presente sia in Accio che nel romanzo, derivi dal *Tereus* sofocleo³⁵⁵. Il carattere furiale delle Pandionidi, evidenziato nel momento cruciale della vendetta in 5, 5, 6 (Ὅργαι δὲ δύο), torna ad essere sottolineato in 5, 5, 8, dove l'autore definisce il banchetto imbandito a Tereo come un "banchetto delle Erinni" (Ἐδείπνησεν ὁ Τηρέως

³⁵¹ Sul tema della vendetta come conseguenza di uno *stuprum*, tema che accomuna i miti di Tieste e di Tereo, cfr. Guastella 2001, pp. 80 ss.

³⁵² Bocciolini Palagi 2007, p. 191.

³⁵³ Ach. Tat. 5, 5, 7: Τὸ δὲ δεῖπνον ἦν ὁ παῖς Τηρέως, οὗ μήτηρ μὲν ἦν πρὸ τῆς ὀργῆς ἡ Πρόκνη· τότε δὲ τῶν ὀδίνων ἐπελέληστο. Οὕτως αἱ τῆς ζηλοτυπίας ὀδῖνες νικῶσι καὶ τὴν γαστέρα.

³⁵⁴ Degl'Innocenti Pierini 2002, p. 89.

³⁵⁵ Cfr. Degl'Innocenti Pierini 2002, p. 89.

δεῖπνον Ἐρινύων). Questa espressione, afferma Liapis³⁵⁶, evoca una locuzione chiaramente tragica, “in which the Erinyes are designated, *post eventum*, as the agents responsible for the catastrophe brought about by a fatal object”³⁵⁷. Lo studioso ipotizza, quindi, che il motivo fosse già presente nel *Tereus* sofocleo, come sembrerebbe suggerire un passo, sfortunatamente corrotto, di *POxy.* 3013, in cui potrebbe esservi un'allusione a Procne rappresentata come Erinni³⁵⁸.

Oltre al motivo delle Furie, presente, nel racconto ovidiano, già nel particolare momento delle infauste nozze di Procne, presenziate non dalle tradizionali divinità favorevoli, bensì dalle Eumenidi (*met.* 6, 428 ss.)³⁵⁹, il poeta latino introduce, seguendo probabilmente, come abbiamo visto, la tradizione tragica precedente, anche la caratterizzazione menadica delle protagoniste. La partecipazione di Procne ai riti dionisiaci, oltre a costituire un espediente letterario mediante il quale si attuerà la liberazione di Filomela, può, a mio parere, acquistare una particolare valenza simbolica, preannunciando l'imminente esplosione di ferinità delle due protagoniste: l'introduzione dell'elemento bacchico in questo particolare momento della vicenda, in cui sta per compiersi la fosca vendetta delle sorelle, non appare, quindi, casuale, ma sembra simbolizzare la decisiva metamorfosi delle due figure femminili, che da eroine civilizzate diventeranno furiose autrici di un'implacabile vendetta.

L'ingresso delle protagoniste nel mondo di Dioniso, oltre a consentire la liberazione di Filomela, richiamando, probabilmente, quella tensione continua fra libertà e prigionia che attraversa le *Baccanti* di Euripide, in cui all'azione di Penteo, connotata dal campo semantico del 'legare', si contrappone la funzione liberatrice di

³⁵⁶ Liapis 2006, p. 233.

³⁵⁷ A testimonianza del carattere tragico di questa espressione, lo studioso cita Aesch. *Ag.* 1580 (ὕφαντοῖς ἐν πέπλοις Ἐρινύων; Soph. *Trach.* 1051-2 (Ἐρινύων ὕφαντὸν ἀμφιβληστρον) e *Ai.* 1034, in cui Teucro afferma, riguardo alla spada con cui Aiace si era ucciso: ἄρ' οὐκ Ἐρινὺς τοῦτ' ἐχάλεκευσε ξίφος;

³⁵⁸ Per la discussione del passo in questione, rimando a Liapis 2006, p. 233 e n. 76, 77. L'ipotesi di una derivazione tragica di alcuni motivi presenti nella scena ovidiana della sanguinaria vendetta delle sorelle era già stata validamente sostenuta da Degl'Innocenti Pierini 2002, pp. 93 ss., che vede nella paradossale ed ossimorica espressione *crudelia gaudia* del v. 653 il richiamo ad una situazione e ad un linguaggio “che evoca immediatamente la tragedia per lo stridente accostamento di sentimenti opposti”: l'immagine della gioia crudele che Procne non riesce a dissimulare nel suo desiderio di comunicare la strage da lei compiuta, e che, successivamente, Filomela avrebbe voluto attestare con adeguate parole (vv. 659 s.: *nec tempore maluit ullo / posse loqui et meritis testari gaudia dictis*), è caratterizzata da quel gusto per le notazioni paradossali e ossimoriche, che rappresenta un tratto distintivo del linguaggio tragico.

³⁵⁹ Sul motivo delle nozze infauste, vd. Guastella 2001, p. 138.

Dioniso³⁶⁰, che scioglie dalle catene le Baccanti catturate dal sovrano³⁶¹, libera le donne tebane dai telai e dalle spole, spingendole sui monti e spogliandole delle ristrette vesti che il mondo civilizzato impone loro di assumere, sembra preannunciare lo stravolgimento dei valori fondamentali su cui si regge l'organizzazione di una società civile, stravolgimento che, già attuato dal barbaro Tereo, spinto dall'innata libidine a violare i sacri vincoli di parentela, verrà definitivamente portato a termine dall'uccisione nefanda del piccolo Itis ad opera delle due sorelle³⁶². Procne si spoglia del ruolo di madre e moglie per assumere quello di vindice Erinni, di folle Baccante, autrice di un orribile delitto che richiama il tipico sacrificio dionisiaco. La figura della madre che dilania il corpo del figlio viene ad essere accostata, nel quadro di quella tecnica di contaminazione di diverse vicende tragiche che appare tipica dell'arte ovidiana³⁶³, all'immagine di Agave, autrice, assieme alle sorelle, del terribile *sparagmós* di Penteo. Senza più indugiare un istante, Procne trascina via il figlio in un angolo remoto del palazzo e lì, aiutata dalla sorella, lo uccide, facendone a pezzi le membra e imbandendolo come orrido pasto a Tereo (*met.* 6, 636-646):

*Nec mora, traxit Ityn, ueluti Gangetica ceruae
lactentem fetum per siluas tigris opacas,
utque domus altae partem tenere remotam,
tendentemque manus et iam sua fata uidentem
et «mater, mater» clamantem et colla petentem
ense ferit Procne, lateri qua pectus adhaeret,
nec uultum uertit; satis illi ad fata uel unum
uulnus erat; iugulum ferro Philomela resoluit,*

³⁶⁰ Su Dioniso come dio Λύσιος, la cui potenza liberatrice si esplica in varie forme (liberazione fisica dalle catene e dalla prigione, liberazione dagli affanni e dai dolori, liberazione delle donne dal ruolo e dai doveri che l'organizzazione politica e civile impone loro), cfr. Leinieks 1996, pp. 306 ss.; Radici Colace 2000, p. 582.

³⁶¹ Eur. *Bacch.* 443 ss.; cfr., inoltre, la liberazione dello Straniero dal palazzo in cui Penteo lo aveva rinchiuso e dove aveva tentato di legarlo ai vv. 616 ss.

³⁶² Sul tema della violazione dei rapporti fondamentali per la costruzione ed il mantenimento dell'ordine familiare e sociale nell'episodio di Tereo, vd. Pavlock 1991, pp. 34-38.

³⁶³ Su questo aspetto della tecnica narrativa ovidiana, basato sull'intreccio di motivi e suggestioni tragiche di varia provenienza, cfr. Castiglioni 1906; Larmour 1990, pp. 131-142; Ciappi 1998, che mette bene in luce l'uso di diverse situazioni letterarie di stampo tragico, quali quella di Medea o quella di Altea, oltre alla vicenda di Penteo, nella costruzione ovidiana dell'episodio di Procne: notevole, in particolare, l'influenza esercitata dalla saga di Atreo e Tieste sulla descrizione dell'orrido banchetto di Tereo, come dimostra, a ritroso, il prologo del *Thyestes* di Seneca.

*uiuaque adhuc animaeque aliquid retinentia membra
dilaniant. pars inde cauis exsultat aenis,
pars ueribus stridunt; manant penetralia tabo.*

L'azione dello squartamento di Itis, la cui descrizione, carica di particolari orridi e raccapriccianti, si inserisce in un quadro di truce violenza che raggiunge il culmine con la scena del nefando banchetto, è espressa mediante un verbo, *dilanio*, che può essere accostato a quelli impiegati da Ovidio nella narrazione della sanguinaria uccisione di Penteo: *aufero* (3, 722), *lacro* (3, 722), *diripio* (3, 724), a cui si aggiunge l'espressione *lacer spargere* del v. 522, dove “il futuro *spargere* crea una sinistra assonanza con il termine quasi tecnico, a sfondo rituale, che esprime in greco la sorte di Penteo, il dionisiaco *σπαράγμός*”³⁶⁴.

Il nesso formato dal verbo *spargo* e l'aggettivo *lacer* tornerà ad evocare lo straziante scempio di Penteo in *Ibis* 531-532, dove l'*exemplum* mitico del re tebano è finalizzato ad illustrare una delle interminabili maledizioni che prospettano all'avversario di Ovidio le più orribili sciagure e i peggiori tipi di morte: *Aut lacer in silua manibus spargare tuorum, / sparsus ut est Thebis angue creatus auo.*

Il verbo *spargo* compare, invece, in *her.* 6, 129-130 e in *Ib.* 433 per indicare il laceramento e la dispersione delle membra di Absirto ad opera di Medea, intenzionata a ritardare, con quell'orribile misfatto, l'inseguimento del padre: *Spargere quae fratris potuit lacerata per agros / corpora, pignoribus parceret illa meis?* (*her.* 6, 129-130); *Et tua sic latos spargantur membra per agros, / tamquam quae patrias detinuere uias* (*Ib.* 433). L'impiego di un composto di *spargo*, *dispergo*, ad indicare il terribile scempio compiuto da Medea, risale alla produzione tragica arcaica, come testimonia un frammento tramandato da Cicerone in *de natura deorum* 3, 67 come esempio della razionalità di cui l'uomo, a differenza degli animali, è capace anche nelle azioni più efferate. Dopo la citazione di gruppi di versi attribuiti alla *Medea* enniana, Cicerone ricorda il momento in cui Medea fuggì dal padre e dalla patria (*inc. inc. fab.* 165-171 R.³):

*posquam pater
adpropinquat iamque paene ut comprehendatur parat,*

³⁶⁴ Barchiesi 2007, p. 214.

*puerum interea optruncat membraque articulatim diuidit
perque agros passim dispergit corpus: id ea gratia
ut, dum nati dissupatos artus captaret parens,
ipsa interea effugeret, illum ut maeror tardaret sequi,
sibi salutem ut familiari pareret parricidio*

Come noto, questi versi, incentrati sull'episodio dell'uccisione di Absirto e della dispersione delle sue membra ad opera dell'eroina, e sicuramente attribuibili ad una tragedia relativa a Medea, sebbene di autore incerto³⁶⁵, sono stati riecheggiati in modo piuttosto fedele da Ovidio nell'elegia 3, 9 dei *Tristia*³⁶⁶, in cui il poeta chiarisce l' ἄλτιον del nome della città di Tomi, mettendolo in rapporto con il fratricidio commesso da Medea³⁶⁷ (3, 9, 21 ss.):

*dum quid agat quaerit, dum uersat in omnia uultus,
ad fratrem casu lumina flexa tulit.
cuius ut oblata est praesentia, «uicimus, -inquit:-
hic mihi morte sua causa salutis erit».
protinus ignari nec quicquam tale timentis
innocuum rigido perforat ense latus,
atque ita diuellit diuulsaque membra per agros
dissipat in multis inuenienda locis*

dove la ripresa, al verso 27, del verbo *diuello*, con il poliptoto *diuulsa*, e la ripetizione del prefisso *di-* (*diuellit*, *diuulsa*, *dissipat*) rafforzano l'idea dello smembramento e della dispersione.

³⁶⁵ Sulla questione della paternità del frammento, attribuito ora alla *Medea exul* di Ennio, ora alla *Medea* acciana, cfr. Jocelyn 1967, p. 348 con relativa bibliografia; Degl'Innocenti Pierini 1977, pp. 149 ss.; Walsh 1997, p. 208.

³⁶⁶ Per una precisa analisi comparativa del frammento tragico latino e del testo ovidiano, da cui risulta evidente come Ovidio abbia rielaborato piuttosto fedelmente i versi arcaici, si veda Degl'Innocenti Pierini, "Un'elegia etiologica di Ovidio (*Tristia* 3,9) e la *Medea* di Accio", in appendice al saggio *Studi su Accio*, pp. 147 ss.; cfr., inoltre, Montecalvo 2006, pp. 447 ss.

³⁶⁷ Sulla connessione del nome della città di Tomi con l'uccisione del piccolo Absirto, si veda anche Apollodoro 1, 33; Stefano di Bisanzio (628, 6-8 Meinecke) ed uno scolio alla *Medea* di Seneca, in cui si legge: «inde Tomos dictus locus est, quia fertur in isto membratim fratrem dilacerasse soror» (Schol. Traiect. in Sen. Med. 137).

Altre vicende mitiche, a cui Ovidio fa più volte riferimento nell'ambito della propria produzione letteraria, ed il cui svolgimento è caratterizzato da una terribile azione di smembramento, espressa mediante alcuni dei verbi sopra indicati per lo *sparagmós* di Penteo o di Itis, sono la violenta morte del cantore Orfeo, ampiamente narrata all'inizio dell' XI libro delle *Metamorfosi*, in cui le Baccanti tracie, in preda alla follia, compiono una terribile strage di animali (vv. 21-22: *innumeras uolucres anguesque agmenque ferarum / Maenades Orphei titulum rapuere theatri*; vv. 37-38: *quae postquam rapuere ferae cornuque minaci / diuulsere boues*), per poi rivolgere le mani insanguinate contro il vate, le cui membra, lacerate, giacciono disperse in vari luoghi (v. 50: *membra iacent diuersa locis*)³⁶⁸, ed il mito dello smembramento del corpo di Ippolito-Virbio, ricordato da Ovidio in *Fasti* 3, 265 e 6, 740 ss., e più ampiamente descritto nel XV libro delle *Metamorfosi*. Nel passo del III libro dei *Fasti* Ovidio, parlando del bosco sacro di Ariccia, dove Ippolito, resuscitato da Esculapio, viene trapiantato come dio da Diana³⁶⁹, afferma, al verso 265, *Hic latet Hippolytus loris direptus equorum*, mentre in *fast.* 6, 743-744 lo strazio del corpo del personaggio è ulteriormente sottolineato dall'accostamento del verbo *rapio* al nesso *corpus lacerum*: *Exciderat curru lorisque morantibus artus / Hippolytus lacero corpore raptus erat*.

L'unione del sostantivo *corpus* all'aggettivo *lacerum* torna nel più dettagliato racconto della drammatica fine del personaggio, condotto in prima persona dallo stesso Ippolito-Virbio, in *met.* XV 524 ss., e, significativamente, nella narrazione della morte di Ippolito nella *Phaedra* di Seneca, che mostra interessanti punti di contatto con il testo ovidiano³⁷⁰: *excutor curru, lorisque tenentibus artus / uiscera uiua trahi, neruos in stipe teneri, / membra rapi partim, partim reprensa relinqui, / ossa grauem dare fracta sonum fessamque uideres / exhalari animam nullasque in corpore partes, / noscere quas posses, unumque erat omnia uulnus* (*met.* 15, 524 ss.) e, poco dopo (v. 532), *et lacerum foui Phlegethontide corpus in unda*, a cui si può avvicinare Sen. *Phaedr.* 1256 ss.: *Disiecta, genitor, membra laceri corporis / in ordinem dispone*³⁷¹. Per quanto

³⁶⁸ Alla morte di Orfeo, lacerato dalle donne di Tracia, Ovidio torna a fare riferimento in *Ibis* 597, dove il verbo impiegato per indicare l'azione di smembramento è *diripio*: *Diripiantque tuos insanis unguibus artus / Strymoniae matres Orpheos esse ratae*.

³⁶⁹ Sul mito cfr. Fauth 1991, pp. 488 ss.

³⁷⁰ Sull'influenza esercitata dal passo ovidiano sulla *Phaedra* senecana, cfr. Jakobi 1988, pp. 84 ss.

³⁷¹ La descrizione dello scempio del corpo di Ippolito nella *Phaedra* si ha ai vv. 1093 ss.: *Late cruentat arua et inlisum caput / scopulis resultat; auferunt dumi comas, / et ora durus pulcra populatur lapis / peritique multo uulnere infelix decor. / Moribunda celeres membra peruoluunt rotae: / tandemque raptum truncus ambusta sude / medium per inguen stipite erecto tenet, / paulumque domino currus affixo*

riguarda la conclusione della tragedia senecana, appare utile richiamare le acute considerazioni formulate da Degl'Innocenti Pierini che, soffermandosi sulle differenze strutturali che distinguono il finale del dramma di Seneca dal modello euripideo, con la descrizione particolareggiata della dispersione delle membra di Ippolito e la loro drammatica ricomposizione per il *funus*, differenze da spiegarsi, probabilmente, presupponendo la dipendenza da una versione greca perduta, sottolinea le rilevanti analogie con le scene del laceramento di Penteo e del lamento di Agave sul corpo lacerato del figlio nelle *Baccanti* di Euripide³⁷².

Il tema del dilaniamento, che consente di dar vita ad una complessa rete di corrispondenze tra vicende mitiche diverse, richiama, infine, la storia di Atteone (*met.* 3, 249-250: *undique circumstant mersisque in corpore rostris / dilacerant falsi dominum sub imagine cerui*), la cui tragica fine, con il motivo dell'inseguimento³⁷³ e della caccia, costituisce un'anticipazione del destino di Penteo³⁷⁴, che all'*exemplum* del cugino farà riferimento nel disperato tentativo di commuovere Autonoe: *saucius ille tamen «fer opem, matertera!» dixit / «Autonoes moueant animos Actaeonis umbrae»* (*met.* 3, 719 ss.)³⁷⁵.

Tornando all'episodio di Itis, le consonanze con la morte di Penteo non riguardano esclusivamente le modalità attraverso cui si compie il tragico destino del personaggio, ma coinvolgono ulteriori aspetti relativi all'atteggiamento assunto dai protagonisti di queste drammatiche vicende. Il collegamento con il filone bacchico della tradizione tragica, stabilito dall'ambientazione dionisiaca in cui è collocata la scena della liberazione di Filomela, continua attraverso una serie di rapporti con la fosca

stetit. /... / Inde semanimem secant / uirgulta, acutis asperi uepres rubis / omnisque truncus corporis partem tulit. / Errant per agros funebris famuli manus, / per illa qua distractus Hippolytus loca / longum cruenta tramitem signat nota, / maestaeque domini membra uestigant canes. / Necdum dolentum sedulus potuit labor / explere corpus.

³⁷² Degl'Innocenti Pierini 2003, pp. 173 ss. Dopo aver ricordato alcuni esempi di *sparagmoi* mitici, fra cui quello di Absirto o quelli connessi a rituali misterici o dionisiaci, quali le morti di Osiride, Orfeo, Licurgo o Penteo, la studiosa afferma: “mi sembra molto rilevante solo il caso di Penteo, non tanto in sé, ma in quanto ci porta ad un testo scenico particolarmente importante come le *Baccanti* di Euripide, dove il riconoscimento finale concerne il corpo smembrato di un figlio da parte di una madre, prima accecata dall'invasamento dionisiaco, e che solo ora prende coscienza del suo gesto efferato” (p. 176).

³⁷³ Vd. *supra*, pp. 104 ss.

³⁷⁴ Sulle analogie tra il destino di Atteone e quello di Penteo, cfr. Otis 1970², pp. 140 ss.; Barchiesi 2007, *ad loc.*

³⁷⁵ Il richiamo all'infelice destino di Atteone come prefigurazione di quello di Penteo si trova già ai vv. 337 ss. delle *Baccanti* di Euripide, nelle parole di avvertimento rivolte da Cadmo al sovrano: “Pensa al modo spietato come è morto Atteone: cagne sanguinarie, dopo che le aveva allevate, se lo fecero a pezzi, giacché si era vantato di essere più bravo di Artemide nelle battute di caccia, fin nelle selvose riserve. Bada, non fare la stessa fine, tu”.

morte di Penteo che, narrata in una delle pagine più famose del teatro euripideo, era destinata ad incontrare notevole fortuna, come testimonia, appunto, la rielaborazione della storia operata dallo stesso Ovidio.

Un primo motivo riguarda la stretta connessione che in entrambi gli episodi si viene a creare tra l'elemento visivo ed il compimento dell'azione punitiva: in *met* 3, 710 ss., la visione di Penteo, che appare agli occhi sconvolti della madre come una preda animale, dà l'avvio al terribile assalto: *hic oculis illum cernentem sacra profanis / prima uidet, prima est insano concita cursu, / prima suum misso uiolauit Penthea thyrsu / mater*; in *met.* 6, 619 ss. sarà l'apparizione di Itis, straordinariamente somigliante al padre, a suggerire alla mente stravolta di Procne il nefando piano di vendetta: *peragit dum talia Procne, / ad matrem ueniebat Itys: quid possit, ab illo / admonita est oculisque tuens immitibus «a! quam / es similis patri!» dixit; nec plura locuta / triste parat facinus tacitaque exaestuat ira.*

Può essere interessante osservare come questa connessione logico-cronologica tra il momento visivo e l'attuazione di un piano nefando ritorni nella narrazione della meditazione dell'efferato crimine con cui Medea decide di ritardare l'inseguimento del padre in *trist.* 3, 9, 21-22: fuggita sulla nave degli Argonauti, l'eroina si accorge di essere inseguita e, incerta su come fermare il padre, volge casualmente lo sguardo verso il fratello; sarà proprio la visione di Absirto a suggerirle immediatamente la soluzione: *dum quid agat quaerit, dum uersat in omnia uultus, / ad fratrem casu lumina flexa tulit. / cuius ut oblata est praesentia, «uicimus, - inquit: - / hic mihi morte sua causa salutis erit».*

Di forte impatto emotivo appare, inoltre, il grido che sia Penteo che Itis, ormai consapevoli della propria imminente fine³⁷⁶, rivolgono ad Agave e Procne, nel vano tentativo di richiamarle alla realtà della loro funzione materna, che o per l' *insania* o per la furia vendicativa esse si accingono a rinnegare: *tendentemque manus et iam sua fata uidentem / et «Mater, mater» clamantem (met. 6, 639-640); trunca sed ostendens dereptis uulnera membris / «aspice, mater!» ait (met. 3, 724-725); “ Ἐγώ τοι, μήτερ, εἰμί, παῖς σέθεν / Πενθεύς, ὃν ἔτεκες ἐν δόμοις Ἑχίονος / οἴκτιρε δ' ὦ μήτερ με μηδὲ ταῖς ἐμαῖς / ἁμαρτίαισι παῖδα σὸν κατακτάνης” (Eur. *Bacch.* 1118 ss.).*

³⁷⁶ Vd. Ov. *met.* 6, 639: *iam sua fata uidentem*; 3, 717: *iam trepidum, iam uerba minus uiolenta loquentem / iam se damnantem, iam se peccasse fatentem*, dove lo stato di trepidazione e la confessione del proprio errore appaiono come la diretta conseguenza dell'acquisita consapevolezza di ciò che sta per accadere; Eur. *Bacch.* 1113: *κακοῦ γὰρ ἐγγὺς ὢν ἐμάνθανεν*.

Notevole, infine, l'attenzione rivolta dal poeta ad un particolare che segna il culmine di quell'atmosfera truce e sanguinaria che caratterizza la parte finale di entrambe gli episodi: la testa recisa delle vittime, esposta, nel caso di Penteo, dalle mani insanguinate di Agave, come un trofeo, e gettata, nel caso di Itis, da Filomela al padre Tereo: *prosiluit Ityosque caput Philomela cruentum / misit in ora patris* (met. 6, 658 ss.); *auulsumque caput digitis complexa cruentis* (met. 3, 727)³⁷⁷; κρᾶτα δ' ἄθλιον, / ὅπερ λαβοῦσα τυγχάνει μήτηρ χεροῖν (Eur. *Bacch.* 1139 ss.).

Il terribile gesto compiuto da Agave e da Procne, protagoniste di vicende mitiche e letterarie diverse, ma accomunate, come abbiamo appena visto, da interessanti analogie, si presenta non solo come un atto contro natura -una madre che uccide il figlio-, ma anche come crimine contro la cultura, determinando la completa dissoluzione delle norme che regolano la vita civilizzata, dissoluzione che appare uno dei tratti caratteristici del dionisismo, così come lo vediamo rappresentato nelle *Baccanti* di Euripide. Le Menadi, nel vivere l'esperienza orgiastica bacchica, perdono i connotati della natura umana per assumere uno stato di piena naturalità: in preda al delirio le donne fuggono dalle loro case, abbandonano i figli in città per rifugiarsi sui monti, dove diventano madri di animali selvatici, dove si dedicano a pratiche rituali quali lo σπαραγμός e l' ὁμοφαγία, che appaiono come le manifestazioni più estreme dello stato di selvaggia ferinità verso il quale il dionisismo spinge i suoi adepti. Il laceramento del corpo della vittima ancora viva, motivo presente anche in una versione del mito delle Minieidi, secondo cui le donne, sconvolte, fecero a pezzi il figlio di Leucippe³⁷⁸, costituisce una pratica che propone il ritorno a forme anteriori alla civilizzazione, in cui appare completamente abolita la barriera tra umanità e bestialità.

In linea con questa interpretazione del delitto commesso da Agave e le sorelle quale atto contro natura appare l'uso dell'aggettivo *nefandus*, con cui Ovidio qualifica le mani delle empie autrici dell'orribile scempio, al verso 731 del III libro delle *Metamorfosi*: *iamque male haerentes alta rapit arbore uentus / quam sunt membra uiri manibus derepta nefandis*.

³⁷⁷ Sulla presenza del nesso *auulsumque caput* in Verg. *Aen.* 2, 558, dove compare in riferimento al cadavere di Priamo, cfr. Barchiesi 2007, *ad loc.*, che osserva come tale immagine possa aver suggerito ai lettori romani il richiamo allo scempio del corpo di Pompeo (Lucan. 1, 685 ss.) o di Crasso, la cui testa fu portata al re dei Parti per una macabra rivisitazione di una scena delle *Baccanti* di Euripide (Plut. *Crass.* 33, 3-4).

³⁷⁸ Cfr. Ant. Lib. *Met.* 10.

Come ha dimostrato Fugier in uno studio sulle espressioni del sacro nella lingua latina³⁷⁹, *fas* / *nefas* implicherebbe, nel suo significato originario, l'allusione ad una norma cosmica, ad un ordine stabilito, fisso, mentre *ius* indicherebbe un sistema di imperativi e di divieti riguardanti piuttosto l'azione personale degli uomini: ai vv. 165 ss. della *Fedra* di Seneca la nutrice invita la protagonista a soffocare la fiamma di quella passione contraria all'ordine naturale delle cose: *compesce amoris impii flammam, precor, / nefasque quod non ulla tellus barbara / commisit umquam*; in Virgilio *nefandi* sono detti esseri mostruosi³⁸⁰ o azioni e avvenimenti prodigiosi, che si presentano come eccezioni all'ordine del mondo fisico³⁸¹, mentre *infandus* è definito da Livio l'empio pasto di carne umana che Annibale avrebbe offerto alle sue truppe (23, 5, 12-13: *Hunc natura et moribus immitem ferumque insuper dux ipse efferauit ... uesci corporibus humanis docendo. His infandis pastos epulis, quas contingere etiam nefas sit, uidere atque habere dominos ... cui non, genito modo in Italia, detestabile sit* ?).

Dal momento che *nefas* e le relative parole indicano, in principio, un'azione contraria alle leggi fissate dalla natura, piuttosto che la violazione di un qualche precetto morale, un aggettivo come *nefandus* appare decisamente appropriato a qualificare, in *Ov. met.* 3, 731, un atto disumano e innaturale quale l'uccisione di un figlio ad opera della madre; *nefas* tornerà ad essere definito lo scempio di Penteo compiuto dalle Baccanti in *Sen. Oed.* 442, dove si allude al tragico processo di recupero della coscienza da parte delle Tiadi, dopo il massacro (*iam post laceros Pentheos artus / thyades oestro membra remissae / uelut ignotum uidere nefas*), così come il medesimo termine sembrerebbe alludere allo spietato piano di vendetta ordito dalle Pandionidi in un frammento tragico adespoto (*inc. inc. fab.* 240 R.³), attribuito da Ribbeck al *Tereus* acciano³⁸²:

struunt sorores Atticae dirum nefas.

Nel verso, da riferire verosimilmente al truce momento dell'orribile fine del piccolo Itis, la mostruosità del misfatto commesso dalle sorelle è ulteriormente sottolineata dall'aggettivo *dirus*, funzionale ad evocare una realtà assolutamente

³⁷⁹ Fugier 1963, pp. 127 ss.

³⁸⁰ Verg. *georg.* 1, 279-280; *Aen.* 3, 644 e 653.

³⁸¹ Verg. *georg.* 1, 279-280; *Aen.* 6, 391 e 7, 73.

³⁸² Ribbeck 1875, p. 582.

spaventosa³⁸³: il termine, che indica, nella sua accezione di base, “cosa, essere o evento per il suo aspetto o i suoi effetti terrificante ... o addirittura raccapricciante”³⁸⁴, acquista nel verso quella particolare connotazione di «innaturale», «inumano» che emerge soprattutto in unione a termini astratti come, appunto, *nefas*³⁸⁵: *dirum nefas* tornerà in *Aen.* 4, 563 per indicare il terribile delitto che Didone, furiosa per l'imminente abbandono, medita contro l'eroe troiano, mentre la 'iunctura' in clausola *dira libido* compare più volte in Virgilio per esprimere “un désir insensé et que rien n'arrête”, che va contro “un ordre consacré”³⁸⁶.

L'uccisione di Itis torna ad essere definita *nefas*, o meglio *Thracium nefas*, in Sen. *Thy.* v. 56, dove lo scempio compiuto dalle sorelle è indicato dalla Furia come il modello che Atreo dovrà riproporre e insieme superare con il suo imminente delitto: *Thracium fiat nefas / maiore numero*. Lo stesso Atreo ricorderà il nefando banchetto imbandito a Tereo come antecedente per le sue orribili azioni, in versi in cui si augura che il rancore da lui nutrito possa escogitare qualcosa di ancora più grande di quell'atto, già di per sé, mostruoso: *uidit infandas domus / Odrysia*³⁸⁷ *mensas – fateor, immane est scelus, / sed occupatum: maius hoc aliquid dolor / inueniat* (vv. 272 ss.).

Sulla base di queste considerazioni, sembrerebbe possibile affermare che la caratterizzazione bacchica delle Pandionidi, oltre a costituire un motivo di probabile ascendenza tragica, sembra conferire alla vicenda una particolare valenza simbolica, istituendo un significativo collegamento con il mito di Agave e Penteo, collegamento che, nella complessa rete letteraria del poema, appare confermato da una serie di corrispondenze rintracciabili, sia a livello tematico che verbale, tra la narrazione delle due vicende.

³⁸³ Come spiega Fugier 1963, p. 136, “le *nefas*, acte contre-nature, plutôt que remords et scandale, suscite le malaise et la peur”.

³⁸⁴ A. Traina s. v. *dirus*, *EV* II, p. 94.

³⁸⁵ A. Traina s. v. *dirus*, *EV* II, p. 94.

³⁸⁶ Benoist *ad loc.* (*Énéide*, livr. i-vi avec un comm. par E. Benoist, Paris 1882), citato da A. Traina s. v. *dirus*, *EV* II, p. 94. Sulla 'iunctura' *dira libido*, vd. A. Traina 1979, pp. 259 ss.

³⁸⁷ Ossia “tracia”: gli Odrisii erano, infatti, un'importante popolazione della Tracia. Guastella 2001, p. 79, vede nell'epiteto *Odrysia*, usato per la prima volta da Ovidio nell'episodio di Tereo e Procne, il riconoscimento del debito letterario di Seneca nei confronti di Ovidio. Sulla ripresa di versi e espressioni ovidiane nel *Thyestes* di Seneca, vd. Jakobi 1988, pp. 153 ss.

II. 4. Il *furor* delle Ciconi-baccanti e la morte di Orfeo

La caratterizzazione menadica del *furor* torna a giocare un ruolo decisivo nella rappresentazione della follia omicida delle donne tracie, autrici dello *sparagmós* del cantore Orfeo. In *met.* 11, 1-84 Ovidio descrive il furioso assalto delle Ciconi, caratterizzate e qualificate come Menadi (v. 22: *Maenades*), in un racconto più articolato e ampio rispetto alla breve versione delle *Georgiche* di Virgilio³⁸⁸, la cui narrazione (4, 453-527) costituisce comunque un modello di riferimento fondamentale per l'intero racconto ovidiano della storia di Orfeo, articolato in due nuclei mitici principali, le nozze infelici e la catabasi agli Inferi (10, 1- 85), la morte del cantore per mano delle Menadi tracie (11, 1-84): la versione ovidiana dell'episodio, costellata di rimandi sia impliciti che diretti al testo virgiliano, testimonia la volontà del poeta di dare una nuova interpretazione del mito e del personaggio di Orfeo, dimostrando gli “esiti di virtuosistica *variatio*”³⁸⁹ raggiunti dalla rielaborazione ovidiana³⁹⁰.

All'inizio del libro XI, la nostra attenzione è immediatamente attratta dalle donne che, in preda alla follia, con il petto coperto di pelli, scorgono dall'alto di un colle il famoso vate, intento ad ammaliare con il suo canto la natura circostante (vv. 3-5: *ecce nurus Ciconum tectae lymphata ferinis / pectora uelleribus tumuli de uertice cernunt /*

³⁸⁸ Verg. *georg.* 4, 520-527: ... *spretae Ciconum quo munere matres / inter sacra deum nocturnique orgia Bacchi / discerptum latos iuuenem sparsere per agros. / Tum quoque marmorea caput a cervice reuulsum / gurgite cum medio portans Oeagrius Hebrus / uolueret, Eurydicen uox ipsa et frigida lingua / a miseram Eurydicen ! anima fugiente uocabat: / Eurydicen toto referebant flumine ripae.*

³⁸⁹ Romeo 2005, p. 324.

³⁹⁰ Nella vasta e complessa bibliografia su Orfeo, per un utile aggiornamento sui diversi aspetti del mito, mi limito a rimandare a Masaracchia 1993. Per quanto riguarda i rapporti tra la narrazione virgiliana delle *Georgiche* e il racconto ovidiano delle *Metamorfosi* e sulle peculiarità dell'Orfeo di Ovidio rispetto al personaggio del modello, cfr. Anderson 1982, pp. 25 ss.; Barchiesi 1989, pp. 64 ss.; Santini 1992, pp. 173 ss., e *id.* 1993, pp. 219 ss.; Perutelli 1995, pp. 199 ss., con relativa bibliografia; Segal 1995, pp. 75 ss.; Fucecchi 2002, pp. 103 ss.; Romeo 2005, pp. 315 ss. Alcuni dei tratti più significativi della versione ovidiana sottolineati dalla critica sono l'accentuazione della verisimiglianza e del razionalismo rispetto all'intenso *pathos* tragico della narrazione virgiliana, e la rappresentazione di un Orfeo dai tratti decisamente più umani e meno eroici del personaggio delle *Georgiche*, in linea con una tendenza all'attenuazione del carattere trasgressivo dell'amore del cantore per Euridice (una simile attenuazione si riscontra già nel richiamo virgiliano all'*exemplum* di Orfeo in *Aen.* 6, 119 ss., su cui cfr. Bocciolini Palagi 1990, pp. 133 ss., che analizza la funzione paradigmatica che l'immagine del *miserabilis Orpheus* acquista per la caratterizzazione degli aspetti di “dolente umanità” di Enea nella parte odissica del poema); si distingue, inoltre, una linea interpretativa orientata verso la lettura in senso ironico della narrazione ovidiana del mito rispetto a quella virgiliana; cfr. Otis 1970², pp. 184 ss.; Neumeister 1986, pp. 69-8; Barchiesi 1989, pp. 65 ss., che sottolinea la necessità di inquadrare la missione omoerotica di Orfeo nell'ambito della cultura augustea, che aveva fatto del personaggio un esempio di “vate civilizzatore”: rispetto all'Orfeo oraziano, il personaggio di Ovidio si presenta come dissacrante cantore di παιδικά.

Orphea percussis sociantem carmina neruis): dopo che l'assordante frastuono degli strumenti bacchici è riuscito a sopraffare il suono della lira, annientando lo straordinario potere di quella musica, le Ciconi fanno strage di tutti gli animali incantati dal vate, per poi uccidere lo stesso Orfeo, la cui voce non è in grado, per la prima volta, di muovere niente e di commuovere nessuno. Tutta la natura partecipa e si unisce in uno spontaneo moto di commiserazione per il poeta morto: le membra giacciono disperse qua e là (v. 50: *membra iacent diuersa locis*)³⁹¹, mentre l'Ebro ne accoglie la testa e la lira, la cui triste sonorità si irradia sulle sponde del fiume. L'episodio si conclude con la seconda discesa del protagonista nell'Ade, dove avverrà il ricongiungimento finale dei due amanti e dove Orfeo potrà finalmente voltarsi a contemplare la sua Euridice senza più alcun timore di perderla. È nella duplice dimensione di vate- il cui canto trionfa sulle divinità inferi del X libro e riesce a muovere la natura inerte, perdurando anche dopo lo morte- e di *amans* che Orfeo riuscirà a riscattare lo scempio subito dal suo corpo, ulteriormente vendicato dalla punizione inflitta dallo stesso Bacco alle Menadi tracie.

Varie sono le tradizioni sulle cause e le circostanze della morte di Orfeo³⁹²: ora gli dèi puniscono il cantore per la viltà dimostrata nel rifiutarsi di morire per amore (Plat. *symp.* 179d); ora è condannato per le storie blasfeme da lui narrate sugli dèi (Isoc. *Bus.* 39); ora è ucciso da Zeus (*Anth. Pal.* 7, 617), adirato per la rivelazione dei misteri agli iniziati (Paus. 9, 30, 5); ora si suicida per la perdita di Euridice (Paus. 9, 30, 6). Secondo la versione più diffusa, autrici dell'uccisione di Orfeo furono le donne di Tracia, offese o dal disprezzo mostrato loro dal cantore che, dopo la morte della sposa, avrebbe respinto il sesso femminile, introducendo la pederastia in Tracia (Fanocle, fr. 1 Pow.), o dalla loro esclusione dai misteri istituiti dal vate al ritorno dagli inferi (Conone *FGrHist* 26 F i, XLV)³⁹³. Per quanto ci è dato sapere, la prima attestazione di un

³⁹¹ Cfr. Verg. *georg.* 4, 522: *discerptum latos iuuenem sparsere per agros*; Sen. *Med.* 630, in riferimento alla morte di Orfeo, citata come punizione esemplare dell'empietà argonautica: *Thracios sparsus iacuit per agros*. Sulla figura di Orfeo nelle tragedie di Seneca, cfr. Bocciolini Palagi 1998 e relativa bibliografia.

³⁹² Cfr., al riguardo, West 1983, pp. 66 ss.; Graf 1987, pp. 85 ss.; Santini 1992; Marcaccini 1995, che considera la tradizione "misogina" della morte di Orfeo una sorta di banalizzazione successiva della versione legata all'ambito dionisiaco; Biotti 1994, p. 397; Galasso 2000, p. 1340. Per la diffusione del tema della morte di Orfeo nell'arte figurativa, rimando alla voce *Orpheus* del *LIMC*, a cura di Garezou 1994, pp. 81 ss.

³⁹³ Hyg. *astr.* 2, 7, 1 offre ulteriori spiegazioni della morte di Orfeo: *ad inferos descendisse existimatur, et ibi deorum progeniem suo carmine laudasse, praeter Liberum patrem*; 2, 7, 3: *Nonnulli etiam dixerunt Venerem cum Proserpina ad iudicium Iouis uenisse, cui earum Adonin concederet. Quibus Calliopen ab Ioue datam iudicem, quae Musa Orphei est mater; itaque iudicasse uti dimidiam partem anni earum unaquaeque possideret. Venerem autem indignatam, quod non sibi proprium concessisset, obiecisce omnibus quae in Thracia essent mulieribus, ut Orphea amore inductae ita sibi quaeque*

collegamento tra la morte di Orfeo, Dioniso e le Baccanti risale alle *Bassaridi* di Eschilo, seconda tragedia della celebre e perduta tetralogia intitolata *Lykourgeia*. Come apprendiamo dal breve sunto di Eratostene (*Cataster.* 24), che ci fornisce la testimonianza di base sulla vicenda della tragedia, Orfeo, una volta tornato dagli inferi, cominciò a trascurare il culto di Dioniso per onorare quello di Apollo-Elio. Di qui l'ira di Bacco e le sue nefaste conseguenze: il dio inviò contro Orfeo le Bassaridi (equivalente tracio delle Baccanti), che lo uccisero facendolo a pezzi³⁹⁴.

La condizione lacunosa delle testimonianze in nostro possesso e le scarse informazioni relative alla perduta tetralogia eschilea sollevano complesse questioni riguardanti i rapporti tra la figura di Orfeo e la divinità di Bacco e, più in generale, tra orfismo e dionisismo, spesso associati in un processo sincretistico che faceva di Dioniso la divinità principale degli orfici e di Orfeo il fondatore dei misteri del dio³⁹⁵, o istituiva un'analogia tra la vicenda mitica del vate, morto dilaniato per mano delle Bassaridi, e quella di Dioniso, che nel più famoso dei miti orfici muore dilaniato per mano dei Titani.

Sia Virgilio che Ovidio riprendono il contesto dionisiaco dell'uccisione di Orfeo, di cui si ha testimonianza nella tradizione tragica eschilea, ma diversi appaiono i

adpeterent ut membra eius discernerent.

³⁹⁴ Eratosth. *Cataster.* 24 (T 113 Kern; per il testo di seguito citato, cfr. *TrGF* III, p. 138, di cui ho tralasciato i dati relativi alla tradizione manoscritta): διὰ δὲ τὴν γυναῖκα εἰς Ἄιδου καταβὰς καὶ ἰδὼν τὰ ἐκεῖ οἷα ἦν τὸν μὲν Διόνυσον οὐκέτι ἐτίμα, ὅφ' οὐδ' ἦν δεδοξασμένος, τὸν δὲ Ἥλιον μέγιστον τῶν θεῶν ἐνόμισεν, ὃν καὶ Ἀπόλλωνα προσηγόρευσεν· ἐπεχειρόμενός τε τὴν νύκτα ἔωθεν κατὰ τὸ ὅρος τὸ καλούμενον Πάγγαιον προσέμενε τὰς ἀνατολάς, ἵνα ἴδῃ τὸν Ἥλιον πρῶτος· ὅθεν ὁ Διόνυσος ὀργισθεὶς αὐτῷ ἔπεμψε τὰς Βασσάρας, ὥς φησιν Αἰσχύλος ὁ τῶν τραγῳδιῶν ποιητής, αἱ διέσπασαν αὐτὸν καὶ τὰ μέλη ἔρριψαν χωρὶς ἕκαστον· αἱ δὲ Μοῦσαι συναγαγοῦσαι ἔθαψαν ἐπὶ τοῖς καλουμένοις Λειβήθοις. Sulla perduta tetralogia eschilea, cfr. *supra*, n. 37 e, in particolare, sulle *Bassaridi* e la relativa testimonianza di Eratostene, si veda West 1983, pp. 66 ss.; Di Marco 1993, pp. 101 ss.; Marcaccini 1995, pp. 241 ss.; Garzya 2000, pp. 166-171; Di Benedetto 2004, pp. 24-30; 108-110.

³⁹⁵ Cfr. *Anth. Pal.* 7, 9, 5, in cui Orfeo è presentato come εὐρετής delle τελεταὶ μυστηρίδες di Bacco; Diodoro sottolinea più volte lo stretto rapporto tra Orfeo e Dioniso e, più in generale, tra orfismo e misteri dionisiaci: 1, 23, 2 ss.; 1, 96, 4; 3, 65, 6; 4, 25, in cui assimila la discesa nell'Ade di Orfeo a quella di Dioniso (sulla caratterizzazione positiva della figura di Orfeo in Diodoro Siculo, cfr. Bocciaolini Palagi 2001); Cic. *nat. deor.* 3, 58. Sulla connessione tra Orfeo e Dioniso e sui rapporti tra orfismo e dionisismo, vd. Linforth 1973, pp. 207 ss.; Di Marco 1993, pp. 101-153, che sostiene l'esistenza di una connessione remota tra Orfeo e Dioniso, testimoniata dalle laminette auree di Pelinna e dalle tavolette in osso di Olbia pontica (V sec. a.C., su cui cfr. Pugliese Carratelli 2001; Scarpi 2002 e relativa bibliografia), e avanza la tesi di una riconciliazione tra Dioniso e Orfeo alla fine della *Licurgia* eschilea; Ricciardelli 2000, pp. XXI ss.; Tortorelli Ghidini 2000, pp. 11-41, che parla di un "profondo legame tra i testi 'orfici' e la religione mistica di Dioniso", confermato dalle lamine di Pelinna, in cui compare il nome del dio; Scarpi 2002, pp. 349-352; 561 ss.; Di Benedetto 2004, pp. 24-30, che esprime, invece, "una certa perplessità nei confronti di un approccio che tende ad obliterare la linea di demarcazione tra dionisismo e orfismo", e nei confronti dell'ipotesi di una riconciliazione finale tra Orfeo e Bacco nella *Licurgia*: le *Bassaridi* testimonierebbero una situazione di scontro tra Orfeo e il dio che, spiega lo studioso, non deve essere marginalizzata.

moventi della vendetta delle Menadi: alle ragioni di carattere religioso e cultuale che spingono le Bassaridi di Eschilo a punire, su istigazione dello stesso Dioniso, Orfeo per aver rinnegato il culto bacchico, si sostituisce, nella versione dei due poeti latini, quale causa dell'assalto delle Baccanti, il motivo del disprezzo di Orfeo verso le donne (Verg. *georg.* 4, 520: *spretæ Ciconum quo munere matres*; Ov. *met.* 10, 79 ss.: *omnemque refugerat Orpheus / femineam Venerem, seu quod male cesserat illi, / siue fidem dederat; multas tamen ardor habebat / iungere se uati: multæ doluere repulsæ*), a cui si aggiunge, in Ovidio, quello dell'introduzione dell'amore efebico, motivo, quest'ultimo, ripreso dagli Ἐρωτες ἢ Καλοί di Fanocle, che ricorreva al particolare dell'omosessualità per spiegare la morte del cantore, ucciso dalle donne di Tracia: οὐνεκα πρῶτος ἔδειξεν ἐνὶ Θρήκεσσιν ἔρωτας / ἄρρενας, οὐδὲ πόθους ἦνεσε θηλυτέρων (fr. 1, 9-10 Pow.), con cui si può confrontare l'ovidiano *Ille etiam Thracum populis fuit auctor amorem / in teneros transferre mares citraque iuuentam* (*met.* 10, 83-84).

Se in Fanocle il nesso causale tra l'omosessualità di Orfeo e la sua uccisione appare diretto ed esplicito³⁹⁶, in Ovidio la funzione di collegamento logico e narrativo tra la notizia sull'introduzione dell'amore efebico e il momento della vendetta delle Ciconi appare fortemente allentato dalla struttura stessa dell'episodio ovidiano, a favore, invece, di una funzione di collegamento strutturale con i successivi amori di Giove e di Apollo³⁹⁷: il lungo intermezzo dei *carmina* di tema amoroso cantati dal vate produce l'effetto di distanziare il gesto delle Baccanti dalle ragioni che dovrebbero motivarlo, spezzando il nesso causale tra i due episodi e consentendo di accentuare, quindi, la nota di condanna del sacrilego e folle atto compiuto dalle Ciconi, punite dallo stesso Bacco mediante la trasformazione in alberi: il motivo della punizione delle Menadi ad opera di Dioniso, non altrimenti attestato, potrebbe essere un'ingegnosa invenzione ovidiana, funzionale a creare un utile collegamento con la successiva storia di Mida, in cui Bacco continua a giocare un ruolo decisivo: sarà il dio a concedere al re, destinatario degli insegnamenti e dei misteri di Orfeo, il dono di poter trasformare in oro tutto ciò che tocca, secondo un desiderio formulato dallo stesso Mida, dono destinato a rivelarsi un *damnum*, da cui il re implorerà di essere liberato.

³⁹⁶ Fanocle fr. 1, 7-10 Pow.: Τὸν μὲν Βιστονίδες κακομήχανοι ἀμφιχυθεῖσαι ἕκτανον, εὐήκη φάσγανᾶ θηξάμεναι, οὐνεκα πρῶτος ἔδειξεν ἐνὶ Θρήκεσσιν ἔρωτας ἄρρενας, οὐδὲ πόθους ἦνεσε θηλυτέρων.

³⁹⁷ Cfr. Segal 1995, p. 79; Romeo 2005, p. 335.

Virgilio prima, e Ovidio poi, sembrano quindi aver contaminato le due principali tradizioni sulla morte di Orfeo (*sparagmós* per mano delle Baccanti; uccisione ad opera delle donne di Tracia), identificando le Menadi nelle donne tracie che intervengono a vendicare la misoginia del vate³⁹⁸. Le Ciconi agiscono in preda ad una follia che, come nel caso della Procne ovidiana, è connotata attraverso motivi ed espressioni dell'immaginario dionisiaco, ma che non è, propriamente, di origine bacchica, non è la vera *μᾶνία* dionisiaca, “tanto che l'ambigua formulazione virgiliana, *simulato numine Bacchi*, che introduce il frenetico vagare di Amata nel tentativo di sottrarre la figlia alle nozze con lo straniero, potrebbe bene adeguarsi alla brutale aggressione delle Ciconi”³⁹⁹.

La caratterizzazione bacchica delle donne, esplicitamente definite *Maenades* al v. 22, appare evidente fin dai primi versi, in cui l'aspetto e l'atteggiamento delle Ciconi richiama alcuni *topoi* della rappresentazione delle Baccanti infuriate: i particolari del coprirsi il petto con pelli animali (vv. 3-4: *ecce nurus Ciconum tectae lymphata ferinis / pectora uelleribus*) e dello scuotere la chioma nell'aria (v. 6: *leues iactato crine per auras*) costituiscono, come abbiamo visto, aspetti tipici del comportamento e dell'immagine della Menade invasata, la cui pertinenza appare ulteriormente sottolineata dalla presenza di termini afferenti alla sfera dionisiaca, quali *furialis* (v. 12), su cui si può confrontare l'uso nell'episodio di Procne⁴⁰⁰, e *lymphata*: l'aggettivo, corrispondente al greco *νυμφόληπτος* e attestato, nel suo significato di “invasata”, in un frammento pacuviano, appartenente probabilmente al *Teucer* e in cui sembra fosse rappresentato il dolore di Esione (fr. *inc. fab.* 422-424 R³: *flexanima tamquam lymphata aut Bacchi sacris / commota ...*)⁴⁰¹, “è un termine potentemente evocativo che si presta bene a rappresentare in particolare le esternazioni del Baccante durante la fase orgiastica (*lymphari* non di rado è usato come vero e proprio sinonimo di *bacchari*)”⁴⁰². Significativo appare, al riguardo, l'impiego dell'aggettivo nella rappresentazione dell'esaltazione delle Baccanti nel carme 64 di Catullo (vv. 254 ss.: *quae tum alacres passim lymphata mente furebant, / euhoe bacchantes, euhoe capita inflectentes*) e nella

³⁹⁸ Vd. Graf 1987, p. 85, ripreso da Biotti 1994, p. 397.

³⁹⁹ Romeo 2005, p. 338.

⁴⁰⁰ Cfr. *supra*, p. 126.

⁴⁰¹ Sul fr. vd. Pastorino 1955, p. 116; D'Anna 1967, p. 232; Horsfall 2000, p. 261; Schierl 2006, pp. 509 ss.; Bocciolini Palagi 2007, p. 44.

⁴⁰² Bocciolini Palagi 2007, p. 44, che rimanda alla definizione di *lymphari* nel glossario di Placido (CGL V, p. 30, 28 ss.): *lymphari est bachari* [sic] *et furia quadam aut daemonibus impletum rotari huc atque illuc discurrere*.

scena bacchica di Amata, che in Verg. *Aen.* 7, 376 ss. è presentata in preda a *furor* dionisiaco (v. 377: *immensam sine more furit lymphata per urbem*). Il termine tornerà ad essere impiegato nella *Medea* di Seneca, nell'ambito della similitudine della protagonista con la Menade invasata (vv. 382 ss.): *Incerta qualis entheos gressus tulit / cum iam recepto maenas insanit deo / ... / talis recursat huc et huc motu effero, / furoris ore signa lymphati gerens*.

L'evocazione del forte clamore suscitato dai timpani, dai flauti e dalle urla bacchiche (*met.* 11, 15 ss.) appare altrettanto conforme ad una scena di tipo estatico: le armi lanciate contro Orfeo, dapprima neutralizzate dal potere del suo canto, ritrovano efficacia solo quando il suono della lira sarà sopraffatto dal frastuono e dalle grida tipiche del culto di Bacco:

*cunctaque tela forent cantu mollita, sed ingens
clamor et infracto Berecynthia tibia cornu
tympanaque et plausus et Bacchei ululatus
obstrepuere sono citharae; tum denique saxa
non exauditi rubuerunt sanguine uatis.*

(*met.* 11, 15-19)

A titolo di confronto, basterà citare l'apparato sonoro evocato dallo stesso Ovidio nel mito dionisiaco di Penteo in *met.* 3, 532 ss. (*aera aere repulsa, adunco tibia cornu, femineae uoces, inania tympana*) e nell'elogio rivolto a Bacco in *met.* 4, 28-30: *clamor iuuenalis et una / femineae uoces impulsaque tympana palmis / concauaque aera sonant longoque foramine buxus*. Ancora nel IV libro del poema, ai vv. 391-393, l'evocazione dei tipici strumenti del culto dionisiaco è funzionale ad annunciare l'epifania del dio, in procinto di punire le Minieidi:

*tympana cum subito non apparentia raucis
obstrepuere sonis et adunco tibia cornu
tinnulaque aera sonant*

Notevole, al riguardo, l'uso del verbo *obstrepuere* che, collocato ad inizio di verso, come in *met.* 11, 18, esprime la potente sonorità del rito bacchico.

La scena dell'assalto agli animali prima, e al vate, poi, è connotata da tratti che rievocano la terribile furia dello *sparagmós* compiuto dalle Menadi a spese dei buoi e di Penteo nelle *Baccanti* euripidee. La sequenza delle armi di cui le donne si servono per il loro scempio (tirsi, pietre, rami, vv. 27 ss.: *uatemque petunt et fronde uirentes / coniciunt thyrsos non haec in munera factos. hae glaebas, illae dereptos arbore ramos, / pars torquent silices*) può essere avvicinata all'indicazione degli strumenti utilizzati contro Penteo dalle Baccanti nell'omonima tragedia euripidea: *πρῶτον μὲν αὐτοῦ χερμάδας κραταιβόλους ἔρριπτον, / ... / ὄζοισί τ' ἐλατίνοισιν ἠκοντίζετο, / ἄλλαι δὲ θύρσους ἔεσαν δι' αἰθέρος* (vv. 1096-1099).

Il motivo dello smembramento dei buoi deriva da Eur. *Bacch.* 734-736, ma se nella tragedia greca le donne si avventano sugli animali 'senza alcun ferro' (*αἱ δὲ νεμομέναις χλόην / μόσχοις ἐπήλθον χειρὸς ἀσιδήρου μέτα*), le protagoniste dell'azione ovidiana afferrano gli attrezzi agricoli abbandonati da un gruppo di contadini, fuggiti di fronte alla brutale ferocia delle donne, per farne i nuovi *tela* con cui operare il rituale *sparagmós* (vv. 32 ss.):

*nec procul hinc multo fructum sudore parantes
dura lacertosi fodiebant arua coloni,
agmine qui uiso fugiunt operisque relinquunt
arma sui, uacuosque iacent dispersa per agros
sarculaque rastrique graues longique ligones.
quae postquam rapuere ferae cornuque minaci
diuulsere boues, ad uatis fata recurrunt*

dove l'insistenza sul pacifico lavoro dei coloni, la cui descrizione appare caratterizzata dalla presenza di suggestioni virgiliane rintracciabili in echi di poesia georgica, crea un effetto di stridente contrasto con le pratiche folli e sanguinarie delle Menadi⁴⁰³: oggetti

⁴⁰³ Bocciolini Palagi 2007, p. 134, ricorda che il particolare degli strumenti agricoli, impiegati come armi dalle Baccanti, è attestato prima di Ovidio, come dimostrano testimonianze iconografiche risalenti ad alcuni secoli prima. Sul motivo, si veda Marcaccini 1995, pp. 249 ss., che si sofferma sulla rappresentazione della morte di Orfeo in un cratere apulo del IV sec. a. C., che sembra mostrare interessanti corrispondenze con alcuni aspetti della narrazione ovidiana. Santini 1992, pp. 178 ss., propone di mettere in relazione il motivo degli attrezzi agricoli usati come strumenti di morte nel racconto

destinati al lavoro produttivo dell'uomo si trasformano, paradossalmente, in strumenti di devastazione e di morte. Il particolare degli attrezzi che giacciono sparsi qua e là nei campi, particolare evocato mediante un nesso, *iacent dispersa per agros*, che riecheggia il v. 522 del IV libro delle *Georgiche* relativo alla morte di Orfeo (*discerptum latos iuuenem sparsere per agros*), costituisce una sorta di anticipazione figurata del successivo dilaniamento delle membra di Orfeo (cfr. v. 50: *membra iacent diuersa locis*)⁴⁰⁴.

Il motivo della fuga dei contadini, intrecciato con il *topos* dello smembramento dei buoi, sembrerebbe trovare la sua fonte di ispirazione in una scena della tragedia euripidea⁴⁰⁵, in cui un gruppo di pastori, appostati tra le fronde dei cespugli con l'intento di dare la caccia ad Agave e guadagnare, in questo modo, la gratitudine del sovrano⁴⁰⁶, fugge evitando il dilaniamento bacchico, che avverrà quindi a spese degli animali (vv. 734-735: ἡμεῖς μὲν οὖν φεύγοντες ἐξηλύξαμεν / βακχῶν σπαραγμόν)⁴⁰⁷.

Anche il paragone tra le Menadi e gli uccelli, nel momento dell'assalto ad Orfeo (vv. 23 ss.: *inde cruentatis uertuntur in Orphea dextris / et coeunt, ut aues*), potrebbe derivare dai versi 747 ss. delle *Baccanti* euripidee, in cui le Tiadi, ὥστ' ὄρνιθες, si levano in corsa sulle pianure distese lungo le correnti dell'Asopo, sconvolgendo ogni cosa.

La presenza di motivi e suggestioni riconducibili all'immaginario bacchico e alla tragedia euripidea conferisce all'uccisione di Orfeo la parvenza di un tipico *sparagmós* dionisiaco, sebbene si tratti, in realtà, di un rituale ambiguo, anomalo, configurato e rappresentato dal poeta non come morte sacrificale originata da un *furor* religioso, quanto come gesto di sacrilega ferocità e di umana vendetta, non legittimato da Bacco, ma addirittura da questi punito.

di Ovidio con il particolare dell'*aition* del tatuaggio delle donne di Tracia, che, stando a Fanocle, sarebbero state tatuate dai loro mariti con le immagini degli oggetti serviti ad uccidere il cantore, ed ipotizza che il poeta latino sia stato influenzato da un componimento ellenistico perduto.

⁴⁰⁴ Cfr. Bocciolini Palagi 2007, pp. 136-137, che osserva come al v. 35 Ovidio può aver tenuto presente, oltre a Verg. *georg.* 4, 522, anche il v. 551 del VII dell'*Eneide* che, pronunciato da Alletto, sembra presentare un'implicita allusione allo *sparagmós* dionisiaco (*spargam arma per agros*), "allusione funzionale a sottolineare la natura perversa ... dell'ardore bellico che Alletto si propone di diffondere nel Lazio".

⁴⁰⁵ Cfr. A.H.F. Griffin 1997, *ad loc.*; Romeo 2005, p. 339.

⁴⁰⁶ Eur. *Bacch.* 714 ss.

⁴⁰⁷ Sulle differenze tra la scena euripidea e quella ovidiana, in cui la fuga dei contadini è spontanea e non determinata da una reazione delle Baccanti di fronte al tentativo dei mandriani di dare loro la caccia, cfr. A.H.F. Griffin 1997, *ad loc.*; sulla presenza di echi di poesia georgica nella scena ovidiana dei coloni, vd. Romeo 2005, pp. 339 ss.

Una nota di biasimo sembra infatti percorrere l'episodio ovidiano della morte del vate, emblematicamente definito da Romeo un “contro-esempio dionisiaco”⁴⁰⁸. Come osserva la studiosa, l'uso di *contemptor*, grido con cui le donne danno inizio all'azione di morte (v. 7: «en» ait «en, hic est nostri contemptor!»), segnala immediatamente l'accostamento della vicenda orfica alla narrazione dell'uccisione di Penteo⁴⁰⁹ (*met.* 3, 514: *contemptor superum Pentheus*), ma ne evidenzia, al contempo, gli aspetti divergenti: se Penteo è qualificato come *contemptor superum* (*met.* 3, 514) dal poeta stesso, e non dalle Baccanti, la trasposizione dell'epiteto nel grido di una delle folli donne tracie suggerisce l'impressione di una valutazione soggettiva delle Menadi e non di un'oggettiva considerazione sulla colpevolezza del cantore.

L'aggettivo *sacrilegae*, con cui le Ciconi sono qualificate dal narratore nel momento culminante dell'assalto (vv. 38 ss.: *ad uatis fata recurrunt / tendentemque manus atque illo tempore primum / inrita dicentem nec quidquam uoce mouentem / sacrilegae perimunt*), aggettivo che richiama l'epiteto attribuito a Penteo e a Licurgo nell'elogio innalzato dal poeta a Bacco all'inizio del IV libro delle *Metamorfosi* (4, 22 ss.: *Pentheia tu, uenerande, bipenniferumque Lycurgum / sacrilegos mactas*), chiarisce il giudizio sul gesto compiuto dalle donne, autrici dell'empia uccisione del vate di origine divina (cfr. *met.* 10, 89: *dis genitus uates*), del cantore dei misteri di Bacco (11, 68: *sacrorum uate suorum*), la sacralità della cui perdita è suggellata dal compianto di tutta la natura circostante. Attenendosi alla tradizione ellenistica, in cui le donne sono presentate come “macchinatrici di mali” (κακομήχαιοι, Fanocle fr. 1, 7 Pow.) e l'atto da loro compiuto è definito “opera brutale di donne” (ἔργα γυναικῶν / ἄγρια, fr. 1, 23-24), Ovidio pone l'accento sulla ferina aggressività delle Ciconi: le grida, il lancio delle armi, le mani coperte di sangue suggeriscono l'idea di una guerra feroce, smisurata, simbolizzata dall'imperversare della folle Erinni: *sed enim temeraria crescunt / bella, modusque abiit, insanaque regnat Erinys* (11, 13-14).

⁴⁰⁸ Romeo 2005, p. 335.

⁴⁰⁹ Un ulteriore esempio dell'accostamento tra il mito di Penteo e quello di Orfeo, ottenuto attraverso allusivi richiami intertestuali, è rappresentato dai vv. 444 ss. dell'*Oedipus* di Seneca, *uelut ignotum / uidere nefas*, che, riferiti alle Menadi autrici del dilaniamento di Penteo, richiamano Ov. *met.* 11, 70, *quae uidere nefas*, detto delle Menadi di Tracia, che hanno straziato il corpo del cantore (cfr. Mantovanelli 1996, pp. 107 ss.; Töchterle 1994, *ad loc.*; Bocciolini Palagi 1998, p. 45, che osserva come il motivo dello *sparagmós* costituisca, nella produzione tragica di Seneca, un “*trait d'union*” che consente di istituire una ricercata rete di parallelismi tra diversi episodi mitici, tra cui, oltre a quello di Penteo, la morte di Orfeo (*Med.* 630), la vicenda di Ippolito (cfr. *Phaedr.* 1105; 1169; 1208), la fine di Absirto (*Med.* 132) e quella di Eurito, padre di Iole (*Herc. O.* 210).

I versi 67 ss. appaiono emblematici per comprendere la natura dell'azione compiuta dalle Menadi: quello di cui esse si sono macchiate è uno *scelus*, un *nefas*, un atto a tal punto sacrilego da determinare l'intervento dello stesso Bacco, che, quasi paradossalmente, punisce le Baccanti, vendicando l'oltraggio subito dal cantore dei suoi misteri:

*Non impune tamen scelus hoc sinit esse Lyaeus
amissoque dolens sacrorum uate suorum
protinus in siluis matres Edonidas omnes
quae uidere nefas, torta radice ligauit.*

Se già per l'episodio di Penteo si poteva parlare di un forte ridimensionamento della responsabilità di Bacco nella rappresentazione dello *sparagmós* del sovrano ad opera delle Menadi, la vicenda di Orfeo testimonia una completa scissione della responsabilità del dio da quella delle donne-Baccanti, che sembra andare in direzione di una razionalizzazione ed umanizzazione del mito: la follia delle Ciconi, connotata attraverso immagini e suggestioni bacchiche, è in realtà generata dal desiderio di vendicare il disprezzo di cui le Menadi sono oggetto come donne e non come seguaci di Dioniso.

La caratterizzazione bacchica del *furor* delle Ciconi e l'accentuazione della loro brutale ferocità potrebbero spiegarsi anche tenendo conto del processo di ricezione del culto dionisiaco nella tradizione romana, che si dimostrava ferma nel condannare le manifestazioni eccessive dell'orgiasmo dionisiaco, distinguendo la responsabilità del dio da quella delle sue seguaci⁴¹⁰. La lettura del decreto senatoriale contenente le misure repressive dei tiasi bacchici, supportata dalla corrispondente narrazione liviana, testimonia come i senatori del 186 a.C., che deliberarono sui Baccanali, avessero operato una netta distinzione tra le cerimonie, come erano condotte e organizzate, e la divinità: combattendo le manifestazioni orgiastiche bacchiche e le associazioni presentate come una pericolosa *coniuratio* per lo stato, essi non intendevano rendersi complici di azioni che avrebbero potuto offendere la *religio* tradizionale e la divinità,

⁴¹⁰ Sull'atteggiamento, tipicamente romano, di condanna degli eccessi dell'orgiasmo bacchico, atteggiamento rintracciabile già nella tragedia latina arcaica, cfr. Pastorino 1955, pp. 116 ss.; A. Traina 1974², pp. 200 ss., per le *Bacchae* di Accio; Boccioni Palagi 2007, p. 48 e n. 49; pp. 70 ss.

che in circostanze particolari e rigorosamente controllate poteva continuare ad essere onorata⁴¹¹.

⁴¹¹ Cfr. Bruhl 1953, p. 105.

CAPITOLO QUARTO

ALCUNI *TOPOI* DIONISIACI IN OVIDIO: IL CONFRONTO CON LA TRADIZIONE TRAGICA

I. Premessa

Dopo aver analizzato le principali scene in cui si articola la narrazione ovidiana del mito di Penteo, evidenziandone i fondamentali tratti di originalità e indicando il complesso gioco di corrispondenze e richiami, sia tematici che verbali, con altri episodi mitici del poema, ci soffermeremo ora ad esaminare, in modo più approfondito e sistematico, come Ovidio abbia trattato alcuni tipici motivi dionisiaci alla luce della tradizione tragica, sia greca che latina, nel tentativo di comprendere l'influenza da essa esercitata sulla rappresentazione ovidiana del mito dionisiaco.

Come noto, quello delle Baccanti costituisce uno dei temi prediletti dal teatro antico⁴¹²: se le *Baccanti* di Euripide rappresentano, da questo punto di vista, un modello imprescindibile, la trattazione eschilea del mito di Licurgo sembra aver costituito un importante precedente non solo per Euripide, ma anche per il teatro latino arcaico; si pensi, in particolare, al *Lucurgus* di Nevio, prima tragedia romana ad aver portato in scena la furia devastatrice delle Menadi, la potenza della musica bacchica, il fascino dei luoghi remoti e solitari destinati alla celebrazione dei riti del dio.

Dopo Nevio, nessuno dei grandi tragici seppe rinunciare all'attrattiva del tema bacchico: l'unico frammento superstite dell'*Athamas* di Ennio contiene un'invocazione rituale a *Liber* di un coro dionisiaco; oltre al perduto *Pentheus*, motivi dionisiaci erano introdotti da Pacuvio nell'*Antiopa*, dove si suppone che Dirce, guidando un coro di Baccanti invase (fr. 18-19 R³)⁴¹³, incitasse a torturare Antiope (fr. *ex. inc. fab.* 350-

⁴¹² Cfr. La Penna 1979, p. 101.

⁴¹³ Si è supposto che il fr. 18-19 R³. (*ceruicum / floras dispendite crines*) fosse un'esortazione rivolta al coro delle Baccanti guidato da Dirce, che da Hyg. 8 sappiamo essersi recata sul Citerone *per bacchationem Liberi* (cfr. Pastorino 1955, p. 116; D'Anna 1967, p. 187; Schierl 2006, p. 97 e 124-125). Sempre all'*Antiopa* si è supposto che appartenesse il fr. *ex. inc. inc. fab.* 217 R³, in cui *Liber* è invocato come abitante dei luoghi del Citerone: *Liber, qui augusta haec loca Cithaeronis colis*.

352 R³.)⁴¹⁴, e nella *Periboea*, come testimoniano due frammenti, contenenti uno la rievocazione di un paesaggio rupestre, tipicamente bacchico, l'altro un'allusione al fascino della musica dionisiaca⁴¹⁵. Di particolare rilievo, in quanto direttamente connesse con il mito che stiamo trattando, appaiono le *Bacchae* di Accio, tragedia che, pur ispirata alle *Baccanti* euripidee, testimonia l'originalità del *uertere* acciano, rivelandone alcuni dei tratti peculiari quali la romanizzazione⁴¹⁶. *Stasiastae sive Tropaeum Liberi* è l'altra tragedia di Accio di probabile argomento dionisiaco⁴¹⁷, a cui si possono aggiungere due frammenti di una tragedia di Santra, che riproducono una scena di furore orgiastico bacchico (fr. I, II R³.)⁴¹⁸.

Data la particolare fortuna del tema bacchico nel teatro, inevitabile appare, per la comprensione della trattazione ovidiana di determinati motivi dionisiaci, il confronto con il genere tragico, che permette, in alcuni ed interessanti casi, di evidenziare l'originale rielaborazione del poeta, rielaborazione che, come vedremo soprattutto nel capitolo successivo, sembra talvolta doversi attribuire ad un tentativo di attualizzazione e romanizzazione.

Un esempio del possibile riecheggiamento ovidiano di un frammento tragico latino nel contesto della narrazione di una vicenda di argomento dionisiaco è stato individuato nei versi 11 ss. del IV libro delle *Metamorfosi*, in cui il poeta contrappone il rifiuto del culto bacchico mostrato dalle Minieidi alla *pietas* delle donne tebane, che partecipano al rito dionisiaco, invocando il dio con i suoi vari nomi e appellativi:

turaque dant Bacchumque uocant Bromiumque Lyaeumque,

⁴¹⁴ Su questo frammento, cfr. *supra*, p. 107.

⁴¹⁵ Fr. 309-310 R³: .. *scrupea saxea Bacchi / templa prope adgreditur*; fr. 311-312 R³: ... *tiasantem fremitu / concite melum!*. Si vedano, al riguardo, Pastorino 1955, p. 117; D'Anna 1967, p. 227; Schierl 2006, pp. 456-457 e relativa bibliografia.

⁴¹⁶ A. Traina 1974², p. 202 individua in questi tratti le costanti del *uertere* latino: "accentuazione della sentenziosità, dei valori fonici e cromatici, del pathos (talvolta a scapito dell'ethos), romanizzazione di fondo (in direzione dei valori etico-sociali e religiosi), contaminazione interna, compresenza di diverse tradizioni stilistiche.". Sulle *Bacchae* di Accio e il rapporto con le *Baccanti* di Euripide, si vedano, inoltre, Pociña 1987, pp. 716 ss.; Zimmermann 2002; Rosato 2005, pp. 155 ss.

⁴¹⁷ Sul titolo *Stasiastae*, che non ha precedenti nella tradizione tragica greca (il greco *στασιασταί*, con cui Accio indica probabilmente i seguaci di Licurgo, è attestato per la prima volta in età ellenistica), cfr. Degl'Innocenti Pierini 1977, pp. 95-96. Sulla tragedia, di cui rimangono 4 frammenti (604-608 R³), vd. Pastorino 1955, pp. 119 ss.; S. Mariotti 1957, pp. 316 ss., che nel fr. 604 R³ considera 'immetodica' la congettura *Liberi* per il trådito *libro I* (cfr. anche Degl'Innocenti Pierini 1977, p. 127 n. 27); Sutton 1971, pp. 410-411; D'Antò 1980, pp. 456 ss., e Dangel 1995, pp. 338-340, favorevoli al mantenimento di *Liberi* nel titolo.

⁴¹⁸ Cfr. *supra*, pp. 114-115. Sull'argomento e la collocazione cronologica della tragedia di Santra, cfr. Pastorino 1955, pp. 123 ss.; Mazzacane 1982, pp. 189-192, 219 ss., secondo cui gli estremi della vita dell'autore oscillano nell'ambito del I sec. a.C.

*ignigenamque satumque iterum solumque bimatrem;
additur his Nyseus indetonsusque Thyoneus
et cum Lenaeo genialis consitor uuae
Nyteliusque Eleleusque parens et Iacchus et Euhan
et quae praeterea per Graias plurima gentes
nomina, Liber, habes.*

Come osserva Keith⁴¹⁹, un interessante parallelo per l'invocazione rituale rivolta al dio dalle figlie di Minia, qui assimilate al coro tragico delle *Baccanti* euripidee che nella parodo inneggia a Dioniso (Eur. *Bacch.* 71 ss.: αἰεὶ / Διόνυσον ὑμνήσω), è offerto dall'unico frammento superstite dell'*Athamas* di Ennio, in cui è rappresentata una scena bacchica (120 ss. Joc.):

*his erat in ore Bromius, his Bacchus pater,
illis Lyaeus uitis inuentor sacrae.
Tum pariter †euhan euhium†
ignotus iuuenum coetus alterna uice
inibat alacris Bacchico insultans modo⁴²⁰.*

Il frammento, conservato da Carisio⁴²¹ per l'uso di *euhoē*, tipico grido lanciato dalle Baccanti nella fase orgiastica del rituale, ci restituisce la descrizione di un tiaso bacchico che canta, in coro alternato, in onore del dio, abbandonandosi alla frenetica danza dionisiaca. Nonostante le incertezze che gravitano intorno alla problematica ricostruzione dello svolgimento della tragedia, la presenza del motivo bacchico ha fatto ipotizzare che Ennio abbia tenuto presente, quale modello, l'*Ino* di Euripide⁴²², in cui,

⁴¹⁹ Keith 2002, pp. 259 ss., che vede nel frammento dell'*Atamante* di Ennio un modello per i versi ovidiani. Un confronto tra i due passi per il catalogo dei nomi del dio si trova già in Cancik-Lindemaier/Cancik 1985, p. 42 n. 4.

⁴²⁰ Dubbia è la ricostruzione del v. 122, in cui doveva comparire la voce *euhoē* esemplificata da Carisio, che ci tramanda il frammento. Fabricius propone l'integrazione: *euhan <euhoē euhoē> euhium* accolta da Warmington 1961; Leo: *euhan euhi<e euhoē uirgin>um*, seguito da Traglia 1986; Buecheler: *euhan <euhoē cantans> euhium*, testo accolto da Ribbeck (sulle diverse proposte di integrazione, cfr. Jocelyn 1967 *ad. loc.*; S. Mariotti 1979 (=1991) n. 2). Non necessaria è considerata da Jocelyn 1967 la correzione del trådito *ignotus* in *ac totus* (Leo) o *unosus* (Vahlen), su cui cfr. *infra*, pp. 200-201.

⁴²¹ Char. p. 314, 9 Barwick.

⁴²² Cfr. Ribbeck 1875, p. 204; Warmington 1961, p. 261; Pastorino 1955, p. 111; D'Antò 1971, pp. 371 ss.; Traglia 1986, p. 295, n. 64.

come si ricava dal riassunto di Igino, Ino si recava sul Parnaso *bacchationis causa*⁴²³. L'elegante struttura metrica dei versi, trimetri giambici grecizzanti che testimoniano l'abilità ed il virtuosismo del poeta⁴²⁴, la scelta di termini quali il frequentativo *insulto*, “funzionale ad evocare l'ossessività forsennata delle movenze della danza”⁴²⁵, l'evocazione di alcuni dei principali attributi cultuali del dio, sottolineata dall'iterazione, appaiono decisamente appropriati alla suggestiva descrizione di una scena estatica bacchica.

La serie delle epiclesi di Bacco nell'inno ovidiano del IV libro delle *Metamorfosi* mostra significative analogie con gli epiteti cultuali del frammento enniano: in entrambi i passi il dio è apostrofato come *Bacchus*, nome la cui oscura origine è da collegare probabilmente all'invocazione ἰὼ Βάκχε⁴²⁶, come *Bromius*, “il fremente”, epiteto tradizionale di Dioniso, da βρέμω 'rumoreggio', 'strepito'⁴²⁷, seguito da *Lyaeus*, attributo connesso verisimilmente con la funzione di Bacco quale dio del vino⁴²⁸: è attraverso questo straordinario dono che Dioniso “libera” (gr. λύειν) dagli affanni, concedendo all'uomo l'oblio delle pene. Al ruolo tradizionale di Bacco quale *repertor uitis*⁴²⁹ sia Ennio che Ovidio fanno riferimento mediante le espressioni *uientor sacrae* e *genialis consitor uuae*⁴³⁰, con cui si possono confrontare Euripide *Bacch.* 279, βότρυος ὑγρὸν πῶμ' ἡῦρε, e la solenne invocazione al dio in Accio 240 ss. R³., *o Dionyse ... /... uitisator*. Un altro epiteto presente nel passo ovidiano e conservato

⁴²³ Hyg. *fab.* 4: *Athamas ... rescit Inonem in Parnaso esse, <atque> bacchationis causa eo peruenisse* (cfr. Jocelyn 1967, *ad loc.*).

⁴²⁴ L'eleganza e la struttura grecanica dei versi ha erroneamente portato, in passato, a negare la paternità enniana del frammento (anche Soubiran 1984, pp. 83 ss. attribuisce i versi all'età tardo-repubblicana): per un esame della questione rimando alle fondamentali argomentazioni di S. Mariotti 1979 (=1991), che ha calorosamente difeso l'autenticità di questi versi, perfettamente coerenti con lo sperimentalismo e la ricerca di effetti stilistici e metrici, caratteristici di Ennio.

⁴²⁵ Boccilini Palagi 2007, p. 140, che analizza la suggestione enniana presente in Verg. *Aen.* 7, 580 ss.

⁴²⁶ Cfr. Rosati 2007, *ad loc.*

⁴²⁷ Stando a Diodoro Siculo (4, 5, 1), l'etimologia si spiega con la nascita di Bacco dal tuono (βρόμος) di Zeus; Dodds 1960², p. 74 sottolinea come il nome sia da mettere in relazione sia con le sue varie incarnazioni ferine, specie con quella taurina, per cui Bacco è il dio che “durante i rituali estatici fa «muggire» ... i suoi fedeli” (Rosati 2007, *ad loc.*), sia con il frastuono della musica orgiastica bacchica. Per l'epiteto, cfr. Aesch. *Eum.* 24; Eur. *Bacch.* 66, 84, 88 ecc.; *h. Bacch.* 56, ἐρίβρομος; nel teatro latino arcaico, il nome è attestato, oltre che nel frammento enniano, in Plaut. *Men.* 835: “... *Bromie, quo me in siluam uenatum uocas?*”.

⁴²⁸ Vd. S.J. Green 2004, p. 187. Per *Lyaeus* come epiteto cultuale di Bacco, cfr. Ov. *am.* 3, 15, 17; *fast.* 1, 395; Serv. *ad Aen.* 4, 58: *dictus Lyaeus ἀπὸ τοῦ λύειν, quod nimio uino membra soluantur*.

⁴²⁹ Per la qualificazione di Bacco quale *repertor uitis*, si veda Ov. *am.* 1, 3, 11; *fast.* 2, 329.

⁴³⁰ Per la clausola, cfr. Tib. 2, 3, 63: *Et tu, Bacche tener, iucundae consitor uuae*. Nel verso ovidiano, strettamente collegato a *genialis consitor uuae* è l'epiteto *Lenaeus* (gr. Ληναῖος, da ληνός, “torchio dell'uva”).

da vari studiosi nella ricostruzione del v. 122 del frammento di Ennio è *Euhan*, nome cultuale di Dioniso, derivato dal grido dei suoi devoti⁴³¹. La lunga serie degli attributi enunciati in questa prima parte dell'inno di *met.* 4, 11 ss. comprende inoltre, al v. 12, un riferimento alle circostanze della nascita di Bacco, il dio figlio del fuoco (*ignigena*)⁴³² e nato due volte (una dal grembo di Semele, l'altra dalla coscia di Zeus)⁴³³, al suo aspetto, caratterizzato da una lunga, fluente chioma, segno di giovinezza (*indetonsus*: *hapax*, probabile conio ovidiano)⁴³⁴, e al carattere orgiastico del rituale estatico bacchico (*Thyoneus*, da θύω 'infuriare'; *Nyctelius*, in riferimento al carattere notturno del suo culto⁴³⁵; *Eleleus*, da collegare al verbo ἐλελίζω 'tremare, scuotere'; *Iacchus*, connesso con il grido e l'invocazione al dio): sarà l'epiclesi latina dell'antica divinità italica della fecondità e della vegetazione, *Liber*, a concludere il catalogo dei nomi greci di Bacco, apostrofato direttamente dal narratore, che prosegue l'inno in seconda persona, celebrando, secondo il tipico modulo innico del *Du-Stil*, le *uirtutes* e le imprese del dio⁴³⁶. Il poeta “diventa così come un sacerdote che si aggiunge alla massa dei fedeli ..., diversamente dalle narratrici cui passerà la parola subito dopo”⁴³⁷.

⁴³¹ Cfr. Jocelyn 1967, *ad loc.* e il commento di Costa 1984 a Lucr. 5, 743, dove *Euan* compare come epiteto cultuale del dio.

⁴³² Su *ignigena* come *hapax* assoluto, cfr. Rosati 2007, *ad loc.*

⁴³³ La vicenda della doppia nascita di Bacco è narrata da Ovidio in *met.* 3, 309 ss.: si veda, in particolare, il v. 317, *bis geniti* (cfr., inoltre, Nonno 1, 4 δισσοτόκοιο, con relativo commento di Gigli Piccardi 2003). *Bimater*, epiteto molto raro, calco del greco διμάτωρ / διμήτωρ, non è attestato prima di Ovidio. Alle circostanze della nascita di Dioniso sembra riferirsi anche *Nyseus* (v. 13): come leggiamo in Ov. *met.* 3, 314 ss., il dio era infatti stato allevato dalle ninfe di Nisa (*nymphae Nyseides*).

⁴³⁴ Sull'aggettivo, cfr. Rosati 2007, *ad loc.*

⁴³⁵ Rosati 2007 *ad. loc.* indica, come passi di confronto al riguardo, Ov. *ars.* 1, 567 (*Nycteliumque patrem nocturnaue sacra*), Verg. *georg.* 4, 521 (*nocturni ... Bacchi*) e Servio Danielino *ad georg.* cit.: *sacra eius nocte celebrantur: ex quo Nyctelius est cognominatus*.

⁴³⁶ Sulle principali caratteristiche dell'inno ovidiano a Bacco, cfr. Cancik-Lindemaier/Cancik 1985, pp. 56-57, in cui uno schema chiarisce le parti costitutive dell'inno: 1) *Nomina*, ossia catalogo degli attributi cultuali del dio, concluso dalla comune formula di transizione (*et quae praeterea*), che segna, in concomitanza con l'apostrofe rivolta al dio dal narratore, il passaggio alla seconda persona e al discorso diretto; 2) *Virtutes*, vale a dire la celebrazione delle qualità e delle gesta del dio, caratterizzata dal *Du-Stil*; 3) descrizione del tiaso e della cerimonia bacchica, a cui segue la preghiera rivolta dalle donne tebane al dio (v. 31: “*Placatus mitisque ... adsis*”), preghiera che lo caratterizza come ὕμνος κλητικός; vd., inoltre, Danielewicz 1990, che individua nella poesia ellenistica dei precedenti per la particolare forma dell'inno ovidiano, che oscilla tra discorso indiretto e diretto; Galasso 2000, pp. 913 ss., ed il puntuale ed approfondito commento di Rosati 2007, *ad loc.*

⁴³⁷ Rosati 2007, p. 247.

II. Il modulo tragico della cattura del dio e della derisione per il suo aspetto femminile

Nel suo attacco polemico contro la nuova religione, Penteo insiste sull'effeminatezza del dio e dei suoi seguaci, definiti al v. 547 *molles* e accusati di infiacchire il loro animo abbandonandosi ai piaceri e alle oscenità dei riti dionisiaci. Il ritratto del dio delineato dal sovrano di Tebe ai vv. 553 ss. evidenzia, con evidente tono di derisione, i tratti del suo aspetto che suggeriscono una chiara impressione di effeminatezza: sarà una vergogna per Tebe essere conquistata da un giovane inerme, sprezzante della guerra e delle armi, a cui piace andare in giro con i capelli stillanti di mirra e cinti di molli corone, vestito di porpora e d'oro (vv. 553 ss.):

*at nunc a puero Thebae capientur inermi,
quem neque bella iuuant nec tela nec usus equorum,
sed madidus murra crinis mollesque coronae
purpuraque et pictis intextum uestibus aurum*

Ai versi segue il comando, impartito dal re, di catturare e legare lo straniero: *'ite citi' (famulis hoc imperat) 'ite ducemque / attrahite huc uinctum! Iussis mora segnis abesto'* (vv. 562-563). I *famuli* del sovrano, eseguito l'ordine, consegnano a Penteo, come prigioniero, un tale di stirpe tirrena, seguace da tempo di Dioniso -dietro le cui sembianze sembra doversi riconoscere in realtà il dio stesso-, interrogato dal re circa la sua identità, la sua origine e il perché partecipasse a quei nuovi riti (vv. 571 ss.).

Quello della cattura del dio e della derisione per la sua effeminatezza costituisce un modulo tragico risalente, per quanto ci è dato sapere, agli Ἡδωνοί, prima tragedia della Λουκοῦργεια⁴³⁸ di Eschilo. Nonostante le incertezze che gravitano intorno alla ricostruzione dello svolgimento della tetralogia⁴³⁹, l'analisi dei frammenti superstiti,

⁴³⁸ Per la bibliografia relativa alla tetralogia eschilea, composta dalle tragedie Ἡδωνοί, Βασσαρίδες (o Βασσάραι), Νεανίσκοι, cui seguiva il dramma satiresco Λυκοῦργος, cfr. *supra*, n. 37. Dell'altra tetralogia incentrata sulla figura di Licurgo, la Λουκοῦργεια di Polifrasione, rappresentata nel 467 a.C., non ci resta che il titolo (*TrGF* I² 7, DID C 4a, 6-7; DID C 4b, 3-4).

⁴³⁹ La condizione estremamente frammentaria delle opere eschilee rende difficile la ricostruzione della vicenda, su cui sono state avanzate varie ipotesi: mentre secondo alcuni studiosi le vicissitudini del re Licurgo, dal suo primo contatto con il dio fino alla definitiva punizione, avrebbero occupato l'intera trilogia (cfr. Séchan 1926, pp. 63 ss.; Deichgräber 1939, pp. 255-256; Pastorino 1955, pp. 19 ss. e, più recentemente, Garzya 2000, pp. 161 ss.), altri ritengono che la vicenda mitica di Licurgo fosse trattata

supportata dall'esame comparativo con ciò che resta del *Lucurgus* di Nevio, che negli *Edoni* eschilei sembra trovare il suo principale modello, permette di ricostruire alcuni dei momenti fondamentali della prima tragedia, fra i quali l'arrivo in Tracia di Dioniso con il suo seguito e la sua cattura da parte del re Licurgo.

Il frammento più lungo di cui disponiamo⁴⁴⁰, undici versi anapestici in cui si allude al clamore orgiastico di un corteo tumultuante, sembra dover essere attribuito al coro degli Edoni, che nella parodo descrive il sopraggiungere del corteo di Dioniso, con particolare riferimento allo strepito prodotto dagli strumenti con cui il tiaso celebra il suo dio.

Un altro importante frammento degli *Edoni* (fr. 61 R.) lo dobbiamo all'allusione parodica che alla tragedia eschilea fa Aristofane ai vv. 134 ss. delle *Tesmoforiazuse*, in cui il Parente di Euripide, rivolgendosi con tono di scherno al poeta effeminato Agatone, dichiara di volerlo apostrofare alla maniera di Eschilo nella sua Licurgia: καί σ', ὦ νεανίσχ', ἥτις εἶ, κατ' Αἰσχύλον / ἐκ τῆς Λυκουργείας ἐρέσθαι βούλομαι / ποδαπὸς ὁ γύννις; τίς πάτρα; τίς ἡ στολή, a cui segue un'incalzante successione di interrogative, tese a delineare, in modo irridente e provocatorio, l'aspetto del personaggio⁴⁴¹. Sebbene il problema dell'estensione della citazione eschilea, che appare confermata da uno scolio al v. 135 (schol. ad Ar. *Thesm.* 135: λέγει δὲ [*sc.* Λοκοῦργος] ἐν τοῖς Ἡδωνοῖς πρὸς τὸν συλληφθέντα Διόνυσον 'ποδαπὸς ὁ γύννις'), sia piuttosto discusso⁴⁴², l'opinione più comune è che si possa attribuire ad Eschilo l'intero verso 136 (F 61 R.):

ποδαπὸς ὁ γύννις; τίς πάτρα; τίς ἡ στολή;

nella sua interezza solo negli *Edoni* (cfr. Murray 1940, p. 155; Mette 1963, p. 138; Sutton 1971, pp. 389-390 e, soprattutto, West 1983, pp. 63 ss., seguito da Lattanzi 1994, pp. 198 ss.; Casali 2005, pp. 238 ss. In base all'ipotesi sostenuta dallo studioso, solo gli *Edoni* avrebbero trattato la storia di Licurgo, dal suo confronto con il dio fino alla sua punizione, mentre le *Bassaridi* avrebbero presentato il mito di Orfeo, prima seguace di Dioniso, poi convertitosi al culto di Helios-Apollo, contrariamente alla tesi secondo cui oggetto della seconda tragedia eschilea sarebbe stata la follia omicida di Licurgo. Sulle diverse ipotesi avanzate per la ricostruzione dell'argomento dei *Neaniskoi* e del dramma satiresco, cfr. Pastorino 1955, pp. 20 ss.; West 1983, p. 70).

⁴⁴⁰ *TrGF* III, F 57, su cui vd. *infra*, pp. 216 ss.

⁴⁴¹ Nel passo di Aristofane in questione leggiamo ai versi 137-145: τίς ἡ τάρaxis τοῦ βίου; τί βάρβιτος / λαλεῖ κροκωτῶ; τί δὲ λύρα κεκρυφάλῳ; / τί λήκυθος καὶ στρόφιον; ὥς οὐ ξύμφορον. / τίς δαὶ κατρώπτου καὶ ξίφους κοινωνία; / σύ τ' αὐτός, ὦ παῖ, πότερον ὥς ἀνὴρ τρέφει; / καὶ ποῦ πέος; ποῦ χλαῖνα; ποῦ Λακωνικά; / ἄλλ' ὥς γυνὴ δῆτ'; εἶτα ποῦ τὰ τιθήα; / τί φῆς; τί σιγᾶς; ἄλλὰ δῆτ' ἐκ τοῦ μέλους / ζητῶ σ', ἐπειδὴ γ' αὐτὸς οὐ βούλει φράσαι;

⁴⁴² Sulle varie ipotesi formulate al riguardo (attribuzione ad Eschilo del solo emistichio ποδαπὸς ὁ γύννις, dell'intero v. 136, o di buona parte del testo aristofanESCO) cfr. Radt III, p. 182; Garzya 2000, p. 165, secondo cui buona parte dei versi di Aristofane risalirebbe agli *Edoni*.

Tali testimonianze hanno quindi permesso di affermare che nel dramma fosse con ogni probabilità rappresentata la scena in cui Dioniso, preso prigioniero e condotto davanti al re, veniva da questi interrogato e deriso per il suo aspetto femminile: “Da dove viene l'uomo femmina? Qual è la sua patria? Cos'è quest'abito?”⁴⁴³, esclama Licurgo nel vedere il dio catturato. Dioniso, ovvero lo Straniero di cui il re ignora l'identità e “che si manifesta vestito da donna”⁴⁴⁴, costituisce un'apparizione del divino incomprensibile per Licurgo, il re che è l'esponente dello spirito maschile⁴⁴⁵: da questo rifiuto o incapacità di comprendere la natura divina di chi gli sta innanzi, Licurgo formula le sue sarcastiche congetture e constatazioni sulla figura dello Straniero. Alla stessa scena si possono, infatti, verosimilmente attribuire il frammento 61a, τί δ' ἄσπίδι ξύνθημα καὶ καρχησίω;, in cui si domanda quale rapporto ci sia fra uno scudo e una coppa, e il frammento 62, in cui il dio è qualificato come χλούνης, termine da intendersi probabilmente nel senso dispregiativo di “eunuco”⁴⁴⁶ (μακροσκελῆς μὲν ὄρα μὴ χλούνης τις ἦν;).

La scena della cattura di Dioniso e del suo interrogatorio da parte di Penteo è presente anche nelle *Baccanti* di Euripide⁴⁴⁷, ma rispetto alla situazione drammatica del modello eschileo, in cui Licurgo insulta il responsabile della diffusione del nuovo culto condotto al suo cospetto come prigioniero, Euripide innova distinguendo due momenti fondamentali di impatto tra Penteo e il dio⁴⁴⁸. Il primo si inserisce nel contesto del discorso pronunciato dal re nel I episodio, al momento del suo ingresso in scena, quando, saputa la notizia dell'arrivo del corteo dionisiaco nel territorio tebano e del coinvolgimento delle donne della città nel furore orgiastico del nuovo culto, Penteo, in assenza di Dioniso e sulla base di informazioni apprese per sentito dire, si esprime con tono aspramente polemico e offensivo nei confronti dello Straniero, insistendo sulla sua effeminatezza: “Inoltre, a quanto mi dicono, è dentro ai confini di questa terra un tizio, uno straniero venuto dalla Lidia, un ciarlatano che fa incantesimi e sortilegi: dai riccioli

⁴⁴³ Trad. Del Corno 2001.

⁴⁴⁴ Il fr. 59 R., in cui si allude a vesti tipicamente dionisiache, sembra quasi fornire la risposta all'interrogativo formulato da Licurgo sull'identità e l'abbigliamento del dio: ὅστις χιτῶνας βασσάρας τε Λυδίας / ἔχει ποδήρεις, dove l'aggettivo ποδήρεις richiama il passo delle *Baccanti* in cui Euripide mette in scena il travestimento di Penteo: oltre ad una lunga chioma, la mitra e il tirsò, l'abbigliamento del re prevede anche πέπλοι ποδήρεις (Eur. *Bacch.* 833).

⁴⁴⁵ Untersteiner 1955, p. 260.

⁴⁴⁶ Cfr. Séchan 1926, p. 65; Untersteiner 1955, p. 260; Garzya 2000, p. 165.

⁴⁴⁷ Sui parallelismi tra la *Licurgia* di Eschilo e le *Baccanti* di Euripide, cfr. Dodds 1960², pp. xxxii ss.; Garzya 2000, p. 168; Di Benedetto 2004, pp. 101 ss.

⁴⁴⁸ Di Benedetto 2004, p. 103.

biondi della sua chioma emana un buon profumo, il suo colorito è del colore del vino, negli occhi ha la grazia di Afrodite, è uno che i giorni e le notti col pretesto dei misteri di Bacco si ritrova insieme con le giovinette” (vv. 233-238), a cui segue, ai versi 352 ss., l'ordine di catturare e legare lo Straniero dall' “aspetto femminile” (v. 353: τὸν θηλύμορφον ξένον); il secondo momento si inquadra all'interno del II episodio, quando Penteo, avendo di fronte a sé per la prima volta il dio catturato dalle guardie, esprime considerazioni sulle sue fattezze femminee, elencando i particolari del suo aspetto evocanti una chiara idea di mollezza (la bellezza, i riccioli lunghi, pieni di seduzione, la pelle chiara)⁴⁴⁹, per poi interrogarlo sulla sua origine (v. 460: πρῶτον μὲν οὖν μοι λέξον ὅστις εἶ γένος) e sulla natura e le caratteristiche delle pratiche rituali da lui introdotte in Grecia. L'interrogatorio, sviluppato nella forma di una serrata sticomitia, si conclude con l'ordine impartito dal re di chiudere il dio in prigione.

I motivi della cattura del dio e della rappresentazione del suo aspetto effeminato tornano nella tragedia latina arcaica: il fr. 33 R³. del *Lucurgus* di Nevio, tragedia il cui modello sarebbe da identificarsi, secondo alcuni studiosi, in Eschilo e, in particolare, negli *Edoni*⁴⁵⁰, potrebbe alludere alla cattura di *Liber*, preso prigioniero e condotto in catene davanti a Licurgo, che si rivolgerebbe alle sue guardie, domandando in che modo fossero riuscite a catturarlo: *dic quo pacto eum potiti: pugnan an dolis?*.

Il frammento neviano *inc. nom. rel.* 54 R³., citato da Varrone nel VII libro del *De lingua latina* per l'uso dei due grecismi *diabatra* ed *epicrocum*, sembra contenere invece un riferimento all'abbigliamento, tipicamente femminile, di Dioniso:

diabathra in pedibus habebat, erat amictus epicroco.

⁴⁴⁹ Eur. *Bacch.* 453 ss.: “Eppure, per l'aspetto esteriore, o straniero, non sei privo di una tua piacevolezza formale (τὸ μὲν σῶμ' οὐκ ἄμορφος εἶ, ξένε), per chi voglia usare criteri femminili: e questo è -del resto- l'obiettivo del tuo arrivo qui a Tebe. Sì, è vero. I tuoi riccioli son ben lunghi (πλόκαμός τε γάρ σου ταναός) ...; arrivano fin sopra la guancia, sono roridi di desiderio; e se la tua pelle è lucida, c'è un fine ben preciso: non ti esponi ai dardi del sole, ti ripari sotto l'ombra, e con la tua bellezza cerchi di far tua Afrodite”.

⁴⁵⁰ I frammenti neviani sono infatti comunemente utilizzati per la ricostruzione dell'opera eschilea a partire da Deichgräber 1939, pp. 231 ss. Per l'ipotesi secondo cui Eschilo avrebbe costituito il modello fondamentale di Nevio, cfr. Dodds 1960², p. xxxiii; Sutton 1971, pp. 387 ss.; Lattanzi 1994, pp. 191 ss.; Casali 2005, pp. 238-239. Marmorale 1950², p. 151 e Pastorino 1955, p. 42 sostengono, invece, la possibilità che Nevio abbia attinto ad un dramma alessandrino, a sua volta rifatto su Eschilo; la tesi della rielaborazione di un rifacimento ellenistico è discussa da Lattanzi 1994, pp. 194 ss., la cui indagine è estesa alla tragedia latina arcaica nel suo complesso. Sul problema è tornato recentemente Nosarti 1999, p. 14, il quale assume una posizione di sostanziale prudenza, sostenendo che niente di preciso è possibile dire sui modelli seguiti da Nevio, visto che non si può escludere che il poeta abbia non solo praticato la *contaminatio*, ma seguito qualche rifacimento alessandrino.

Sebbene nel riportare il verso Varrone si limiti a dichiararne l'appartenenza a Nevio, senza specificarne l'opera, gli studiosi sono tuttavia generalmente concordi nell'attribuirlo al *Lucurgus*⁴⁵¹, vedendovi quanto resta di una descrizione del dio rappresentato, secondo la tradizione classica, come effeminato. Quanto alla collocazione del frammento nello svolgimento della vicenda, si è ipotizzato⁴⁵² che esso appartenesse al resoconto della cattura del corteo dionisiaco presentato al re dal capo delle guardie: tra i componenti del tiaso avvistati durante la loro missione, i soldati hanno individuato un personaggio insolitamente abbigliato, che sembrava esserne il capo. Il *diabatron* era una calzatura leggera e bassa, usata soprattutto dalle donne⁴⁵³, mentre l'*epicrocum* era un mantello color zafferano, trasparente e leggero, indossato dalle donne o dagli effeminati⁴⁵⁴: in quanto oggetti di un abbigliamento tipicamente femminile, i *diabatra* e l'*epicrocum* si adattano, quindi, perfettamente alla rappresentazione effeminata di Dioniso⁴⁵⁵.

Per quanto riguarda le *Bacchae* di Accio, particolarmente interessante appare, al riguardo, il fr. 254 R³, in cui sono state riconosciute considerazioni formulate da Penteo sull'effeminata bellezza dello Straniero, catturato come prigioniero dalle sue guardie e condotto al suo cospetto:

formae figurae nitiditatem, hospes, geris

⁴⁵¹ Cfr. Ribbeck 1875, p. 59; Warmington 1957, p. 131; Deichgräber 1939, p. 161; Marmorale 1950², p. 199; Pastorino 1955, p. 48; Lattanzi 1994, p. 241. Traglia 1986, p. 207 considera l'ipotesi non priva di fondamento, ma non esclude la possibilità che il verso appartenesse piuttosto ad una commedia.

⁴⁵² Cfr. Warmington 1957, p. 13; Pastorino 1955, p. 48; Lattanzi 1994, p. 264.

⁴⁵³ Cfr. Hsch. D 41 Latte s. v. διάβαθρα· εἶδος ὑποδήματος γυναικείου; CGL VI, p. 337: *Diab[r]atra: genus calcei muliebris*.

⁴⁵⁴ Cfr. Saglio s.v. *epicrocum* in Daremberg-Saglio II, 1981.

⁴⁵⁵ L'attenzione per l'abbigliamento dionisiaco è testimoniata da un altro frammento del *Lucurgus* neviano, che ci ha restituito una colorita descrizione delle vesti indossate dalle Baccanti, frammento appartenente anch'esso, con ogni probabilità, al resoconto presentato al re dopo la cattura: *pallis, patagiis, crocotis, malacis mortualibus* (fr. 43 R³). Sulle caratteristiche degli indumenti, tipicamente femminili, elencati nel verso, cfr. Lattanzi 1994, pp. 231-232.

Sebbene l'interpretazione del nesso *formae figurae* non sia unanime⁴⁵⁶, gli studiosi sono concordi nel riconoscere nel frammento una resa del v. 453 delle *Baccanti* di Euripide, in cui Penteo si esprime con pungente ironia sull'aspetto del dio prigioniero⁴⁵⁷:

ἀτὰρ τὸ μὲν σῶμ' οὐκ ἄμορφος εἶ, ξένε

Se al greco ξένε corrisponde il vocativo *hospes*, alla seconda persona singolare εἶ il latino *geris*, ed ἄμορφος appare riecheggiato da *formae*, la coppia di genitivi allitteranti *formae figurae* ed il rilievo posto sui caratteri femmininei della bellezza dello Straniero mediante l'astratto *nitiditas* costituiscono i tratti peculiari ed originali della rielaborazione acciana: “ne esce un Euripide imbarocchito, ma non tradito nel gioco dei suoi contrappunti”, così commenta Traina il verso di Accio⁴⁵⁸.

Alla medesima scena è possibile ricondurre il fr. 255 R³, *Nam flori crines, uideo, et propexi iacent*⁴⁵⁹, riconducibile alla situazione delineata da Euripide in *Bacch*.

⁴⁵⁶ Rispetto all'interpretazione tradizionale che riconosce nel nesso una coppia di genitivi coordinati per asindeto (Ribbeck 1875, p. 572, che pone una virgola tra i due termini; A. Traina 1974², p. 198, che parla di “coppia sinonimica asindetica allitterante”; D'Antò 1980, p. 303; Dangel 1989, p. 200), Strati 1974 ha proposto di vedere in *formae* un *genitivus inhaerentiae* retto da *figurae*, interpretazione legittimata dalla presenza del sintagma *formae* (o *formai*) *figura* in Lucrezio e in Cicerone: accettando questa ipotesi, che attribuisce a *figura* il senso astratto e generico di “conformazione”, “manière d'être fait”, e a *forma* un significato più concreto e specifico, la *iunctura* latina ricalcherebbe perfettamente il nesso euripideo μορφῆς σχῆμα (o σχήματα). L'interpretazione di Strati è stata recentemente difesa da Bagordo 2002, p. 44. Dangel 1995, p. 343 non esclude l'ipotesi avanzata dalla studiosa, ma nella traduzione del frammento data a p. 192 interpreta il nesso come coppia sinonimica e asindetica (“Tu affiches, étranger, un éclat de beauté, de conformation”). Sulla questione si veda, inoltre, Timpanaro 1996, p. 208, secondo cui rimane il dubbio sull'interpretazione di *formae*.

⁴⁵⁷ Cfr. Ribbeck 1875, p. 572; Warmington 1957, p. 398; I. Mariotti 1965, p. 214 (= 2006, p. 102); Pociña 1987, p. 723 n. 34; D'Antò 1980, pp. 303 ss.; Dangel 1995, p. 343; Zimmermann 2002, p. 341; Rosato 2005, pp. 180 ss.

⁴⁵⁸ A. Traina 1974², p. 198.

⁴⁵⁹ Il testo del frammento qui citato differisce da quello di Ribbeck (fr. 255 R³), che corregge il tràdito *et* in *ei* (intervento ritenuto non necessario da Rosato 2005, p. 184 n. 46; mantengono il testo tràdito Dangel 1995, p. 192; D'Antò 1980, p. 103) e propone, per il corrotto *processuacient*, la congettura *propessi iacent* (R². 1871, p. 169; R³. 1897, p. 195) ipotizzata a partire dall'avverbio *pessum* (l'aggettivo *propessus* non è infatti attestato); l'emendamento *propexi iacent*, qui accettato e considerato da Rosato 2005, p. 183, il “meno insoddisfacente” (si vedano le attestazioni in Verg. *Aen.* 10, 838; Ov. *fast.* 1, 259), è accolto da Warmington 1957, p. 398; D'Antò 1980, p. 103; Dangel 1995, p. 192. L'altro emendamento, *processi iacent*, “ha il pregio di essere paleograficamente molto 'economico', ma presenta l'inconveniente di postulare il participio passato di un verbo intransitivo (*procedo*)” (Rosato 2005, p. 183). Il frammento è trasmesso da Serv. Auct. *ad Verg. Aen.* 12, 605, verso che presenta uno dei problemi più discussi della critica testuale virgiliana. La tradizione manoscritta è infatti unanime nel conservare la lezione *flavos*, nota anche a Tiberio Claudio Donato, ma in Servio leggiamo: *'flavos Lavinia crines': antiqua lectio 'floros' habuit, id est florulentos, pulchros; et est sermo Ennianus*; il Danielino aggiunge: *Probus sic adnotavit: neotericum erat 'flavos', ergo bene 'floros': nam sequitur 'et roseas laniata genas', e, a sostegno dell'arcaicità, adduce due passi di Accio e uno di Pacuvio: Accius in Bacchis [255 R³.] 'nam flori*

455-456, dove il sovrano di Tebe non risparmia provocatorie osservazioni sulla chioma fluente e sensuale di Dioniso:

πλόκαμός τε γάρ σου ταναὸς οὐ πάλης ὕπο,
γένυν παρ' αὐτὴν κεχυμένος, πόθου πλέως

Controversa appare, come noto, la questione dell'etimo e del significato dell'aggettivo *florus*, questione ampiamente dibattuta da Timpanaro⁴⁶⁰ che, contrariamente all'opinione di gran parte dei linguisti moderni⁴⁶¹, considera poco probabile una connessione originaria tra *florus* e *flavus*, sostenendo invece l'ipotesi, avanzata da Leumann⁴⁶², che vede in *florus* una 'formazione retrograda' da *florere*. Sebbene l'interpretazione fondamentale dell'aggettivo debba quindi essere, secondo lo studioso, quella di 'fiorente', 'rigoglioso'⁴⁶³, la vasta gamma di usi metaforici in cui *flos*, *florere*, come i greci ἄνθος, ἀνθηρός, possono essere impiegati, lo porta a non escludere che dalla nozione di 'fiorente' si potesse facilmente passare, per estensione semantica secondaria, a quella di 'vivacemente colorato'⁴⁶⁴: le due notazioni, quella di 'crescita, rigoglio' e quella coloristica, potrebbero quindi coesistere. Appare comunque interessante osservare, con Rosato⁴⁶⁵, che nel caso in cui si attribuisca a *florus* il

crines, uideo, et propessi iacent'; in *iisdem* [246 R³.] *'et lanugo flora nunc demum inrigat'*, Pacuvius *Antiopa* [19 R³.] *'ceruicum floras dispergite* [disperdite F, corr. Delrio] *crines'*. Ai frammenti citati dallo scolio danielino si può aggiungere Naev. *Luc.* 45 R³., su cui avremo modo di tornare. Per una disamina complessiva della dibattuta questione se sia più opportuno conservare la lezione dei manoscritti o accogliere il *floras* della tradizione scoliastica, e sui problemi interpretativi posti dallo scolio, cfr. Timpanaro 1986, pp. 99 ss. e *id.* 2001, pp. 77-93, dove spiega le ragioni della preferenza per *floras*, lezione evidentemente preferita da Probo a *flavos*, forma più recente e, quindi, stilisticamente meno pregevole. Lo studioso pensa, inoltre, ad un eventuale passaggio, avvenuto nella tradizione virgiliana antica, da *floras* a *flavos* per un errore meccanico o una congettura banalizzante.

⁴⁶⁰ Timpanaro 1986, pp. 101-107, a cui rimando per la bibliografia. Le considerazioni qui formulate appaiono confermate da Timpanaro 2001, pp. 84 ss. e, in particolare, pp. 90-91.

⁴⁶¹ Walde-Hofmann, pp. 513 ss.; Ernout-Meillet 1979⁴, p. 239, che lo considera sinonimo di *flavus*; *ThLL* VI 1, 927: **1** *significat colorem (ut uidetur, flavum)*; la connessione originaria tra *florus* e *flavus* è ritenuta probabile anche in *OLD* s.v. *florus*.

⁴⁶² Leumann 1977², p. 544. Così anche Skutsch 1986, p. 761.

⁴⁶³ Timpanaro 2001, p. 84 ritiene che l'interpretazione dell'aggettivo nel senso di 'fiorente', 'rigoglioso' sia valida anche per i passi di Pacuvio e Accio citati da Probo come paralleli per Verg. *Aen.* 12, 605. Più scettiche e caute appaiono le conclusioni di Delvigo 1985, p. 153: "*florus* è quindi aggettivo raro ed arcaico: difficile precisarne l'esatto valore semantico e ancor più accertare quanto correttamente esso, in epoche diverse, venisse inteso". Sulla questione cfr. anche De Rosalia 1988, pp. 59-60 e 72-73; Giancotti 1993, pp. 123 ss.; Rosato 2005, p. 184 e n. 47.

⁴⁶⁴ Timpanaro 1986, p. 104. Alla luce di queste considerazioni, formulate sulla base di alcuni usi metaforici del verbo *florere* (cfr. *Lucr.* 5, 1442; Verg. *Aen.* 7, 804), lo studioso ammette che i "capelli folti, rigogliosi" di Lavinia in Verg. *Aen.* 12, 605 potrebbero essere anche "fulvi" o "biondi", e che lo stesso potrebbe dirsi del passo di Pacuvio e del primo di Accio citati da Probo.

⁴⁶⁵ Rosato 2005, p. 185 n. 47.

significato di “rigoglioso”⁴⁶⁶, è possibile ravvisare nel predicato *flori* del frammento di Accio una resa del greco ταναός delle Baccanti di Euripide; qualora, invece, si interpreti l'aggettivo come equivalente di *flavus*⁴⁶⁷, si può pensare, come fa Traina⁴⁶⁸, che il riferimento alla notazione coloristica sia tratto, “per contaminazione interna”, da altri luoghi euripidei come *Bacch.* 235 ξανθοῖσι βοστρύχοισιν, riferimento che risulterebbe decisamente pertinente al contesto della rappresentazione femminile dell'aspetto del dio, visto che “bionda nel mondo latino è per eccellenza la chioma femminile, quella di Pirra (Hor. *carm.* 1, 5), di Fillide (*ibid.* 2, 4), di Cloe (*ibid.* 3, 19), o della bellezza efebica, Apollo (Ovid. *am.* 1, 15, 35), Ganimede (Hor. *carm.* 4, 4, 4), Teseo (Catull. 64, 98)”⁴⁶⁹.

Alla luce di queste considerazioni, è possibile osservare come la rappresentazione dell'aspetto femminile del dio e la scena della sua cattura, presenti in Ovidio, siano riconducibili ad un modulo ben attestato nella tradizione tragica di argomento dionisiaco e risalente, per quanto è dato sapere, ad Eschilo, sebbene rispetto al modello eschileo il poeta delle *Metamorfosi* distingua i due momenti, attribuendoli a due scene diverse: Penteo formula le sue pungenti considerazioni sull'effeminatezza di *Liber* in un discorso rivolto non direttamente al dio, come accade negli *Edoni* eschilei, nel II episodio delle *Baccanti* di Euripide e nei frammenti di Accio appena esaminati, ma indirizzato alla folla dei cittadini tebani, rimproverati per aver ceduto alle lusinghe del culto bacchico⁴⁷⁰; in un secondo momento gli uomini del re catturano come

⁴⁶⁶ Warmington 1957, p. 399, nel tradurre il termine, usa la parola “flower-like”; D'Antò 1980 intende *flori* come corrispondente del gr. ταναός.

⁴⁶⁷ Così Pociña 1987, p. 724; Dangel 1995, p. 192, che traduce il frammento di Accio: “Car, je le vois, ses cheveux sont blonds et s'étalent de toute leur longueur”.

⁴⁶⁸ A. Traina 1974², p. 198 n. 2.

⁴⁶⁹ A. Traina 1974², p. 198 n. 2. La chioma bionda e fluente torna, inoltre, come caratteristica di Bacco nell'inno rivolto dal coro al dio ai vv. 403 ss. dell'*Oedipus* di Seneca, dove Dioniso è rappresentato con il suo tipico aspetto femminile (v. 403: *effusam redimite comam nutante corymbo*; v. 420: *crine flauenti simulata uirgo*). Corone di fiori primaverili, la mitra tiria, i capelli sparsi e raffinate vesti femminee costituiscono i tratti peculiari dell'immagine del dio: *te decet cingi comam floribus uernis, / te caput Tyria cohibere mitra, / hederæ mollem / bacifera religare frontem, / spargere effusos sine lege crines* (vv. 412 ss.); *lutea uestem retinente zona; / inde tam molles placere cultus / et sinus laxi fluidumque syrma* (vv. 421 ss.). Interessante appare, inoltre, il riferimento all'aspetto virgineo del dio, evidenziato al v. 408 dal nesso *uirgineum caput (huc aduerte fauens uirgineum caput)*, nesso presente, in relazione a Bacco, già in Ov. *met.* 4, 20 (vv. 19-20: *tibi, cum sine cornibus adstas, / uirgineum caput est*), mentre in *met.* 3, 607 l'aggettivo è impiegato in unione al sostantivo *forma*, per caratterizzare l'aspetto del dio catturato dai pirati (*uirginea puerum ducit per litora forma*). L'impressione di effeminatezza suscitata dall'immagine del dio in Ovidio e in Seneca è inoltre efficacemente espressa dall'aggettivo *mollis*, attribuito nelle *Metamorfosi* alle ghirlande (v. 555: *mollesque coronae*) e impiegato da Seneca ben tre volte: *mollia ... braccia* (v. 404); *mollem / ... frontem* (vv. 414-415); *molles ... cultus* (v. 422).

⁴⁷⁰ La situazione qui delineata appare più vicina alla scena del I episodio delle *Baccanti* di Euripide dove Penteo si esprime sulle fattezze del dio in sua assenza, rivolgendosi a Cadmo e Tiresia.

prigioniero Acete che, condotto al cospetto di Penteo, viene da questi interrogato: “*ede tuum nomen nomenque parentum / et patriam, morisque noui cur sacra frequentes*” (vv. 580-581), con cui si possono confrontare il “τίς πάτρα” del fr. 61 R. di Eschilo e le domande rivolte da Penteo allo Straniero prigioniero nelle *Baccanti* euripidee (v. 460: *πρῶτον μὲν οὖν μοι λέξον ὅστις εἶ γένος;* v. 471: *τὰ δ’ ὄργι’ ἐστὶ τίς ἰδέαν ἔχοντά σοι;*). Per quanto riguarda, in particolare, il *topos* dell'effeminatezza, se indubbia appare la matrice tragica del motivo, la riprovevole condanna della mollezza del dio espressa da Penteo nel passo delle *Metamorfosi* in questione rivela l'originale rielaborazione ovidiana del motivo, inserito dal poeta in un discorso che, oltre a riecheggiare i temi della propaganda senatoriale contro i tiasi bacchici del 186 a.C., mostra, come vedremo nel prossimo capitolo⁴⁷¹, significative corrispondenze con le accuse lanciate contro i Troiani nell'*Eneide* di Virgilio: la formulazione ovidiana del tema della derisione per le fattezze femminee del dio sembra tradire l'intenzione del poeta di conferire alle parole di Penteo un tocco di voluta romanità.

Nel discorso attribuito da Ovidio a Penteo colpisce come la tradizionale effeminatezza del dio sia proiettata sugli uomini seguaci di Bacco⁴⁷², costituendo l'argomentazione principale per una polemica incentrata sul contrasto tra il valore militare dei Tebani, da una parte, e l'imbelle *mollitia* dei partecipanti ai riti bacchici, dall'altra. Al suono della *tuba* è contrapposto il frastuono provocato dai cembali, dal flauto e dai timpani; alle schiere in armi intrepide di fronte alle spade di guerra è contrapposta la promiscua e depravata folla di baccanti (vv. 532 ss.):

*aerane tantum
aere repulsa ualent et adunco tibia cornu
et magicæ fraudes, ut quos non bellicus ensis,
non tuba terruerit, non strictis agmina telis,
femineae uoces et mota insania uino
obsenique greges et inania tympana uincant ?*

⁴⁷¹ Cfr. Cap. 5, § III.3.

⁴⁷² Sulla presenza maschile nel corteo dei seguaci di Bacco, cfr. *infra*, pp. 186 ss.

L'antitesi tra le armi del soldato e gli attributi tipici del culto bacchico, quali il tirso e le ghirlande, continua ai vv. 541-542, dove il sovrano esclama: *o iuuenes, propiorque meae, quos arma tenere, / non thyrsos, galeaque tegi, non fronde decebat?*.

Il motivo della completa inconciliabilità tra culto bacchico e sfera bellica richiama il tema del contrasto tra Ares e Dioniso⁴⁷³, tema sviluppato con particolare rilievo in un passo delle *Fenicie* di Euripide⁴⁷⁴. Ai versi 784-800 del II stasimo della tragedia euripidea la contrapposizione tra Ares e Bacco, sviluppata attraverso un gioco di corrispondenze antitetiche, diviene la trasposizione mitica e simbolica dell'antitesi tra gli orrori della guerra e la gioia della pace⁴⁷⁵: se Dioniso appare strettamente associato alla musica, alla danza, ai cori, simboli di vitalità e gioia, Ares rappresenta la distorsione e lo stravolgimento del gioioso impeto bacchico in un impeto di morte e di sangue. Anziché partecipare al clima di festoso entusiasmo del tiaso bacchico, il dio della guerra è preso da brama di distruzione e di morte e la schiera dei suoi 'devoti', costituita da soldati e non da giovani danzanti al suono del flauto, è ispirata da frenesia bellica, anziché dall'estasi dionisiaca⁴⁷⁶: da qui l'emblematica rappresentazione dell'esercito argivo come un corteo privo di flauti, κῶμον ἀναυλότατον (v. 791), guidato dal dio in una terribile danza i cui protagonisti sono uomini armati, carri, cavalli; da qui l'immagine degli Sparti come un tiaso armato di scudi, ἀσπιδοφέρμονα †θίασον ἔνοπλον† (v. 796)⁴⁷⁷, dove il paradossale e quasi ossimorico accostamento di

⁴⁷³ Sul tema dell'opposizione tra Ares e Dioniso nella tragedia greca, vd. Lonnoy 1985, pp. 65-71, che osserva come, sebbene tutto sembri contrapporre Ares a Dioniso, vi siano comunque casi di interferenze tra le sfere proprie delle due divinità. Quanto all'epica, un esempio di convergenza tra furore bellico e furore bacchico è offerto dalla scena che precede lo scoppio della guerra in Verg. *Aen.* 7, 580-582, dove la frenesia dionisiaca delle *matres Latinae* è esplicitamente accostata alla furia degli uomini che invocano Marte: *tum quorum attonitae Baccho nemora auia matres / insultant thiasis (neque enim leue nomen Amatae) / undique collecti coeunt Martemque fatigant* (cfr., al riguardo, Bocciolini Palagi 2007, pp. 138 ss., 153 ss.).

⁴⁷⁴ Cfr. Barchiesi 2007, p. 216.

⁴⁷⁵ Sul significato della contrapposizione tra le due divinità in questi versi delle *Fenicie* di Euripide, si vedano Lonnoy 1985, pp. 65-68; Masaracchia 1987, pp. 169 ss.; Mastronarde 1994, pp. 373 ss.; Medda 2006, *ad loc.*

⁴⁷⁶ Eur. *Phoen.* 784 ss.: “Ares che tanto fai soffrire, perché mai sei preso da brama di sangue e di morte, e non ti intoni alle feste di Bromio? Tu non canti, al soffio della canna, con la chioma sciolta, tra le corone che adornano la gioventù nei bei cori, un dolce canto pieno di grazia che ispira la danza, ma invece, tra uomini armati, aizzando l'esercito argivo contro il sangue di Tebe guidi alla danza un corteo privo di flauti. E non volteggi, guidato dal folle dio del tirso, tra pelli di cerbiatti, ma coi carri e le quadrupedi briglie di solidunghi puledri, e sulle rive dell'Ismeno infuri coi cavalli suscitando col tuo soffio contro gli Argivi la stirpe degli Sparti, l'armato tiaso che porta lo scudo, dopo aver armato di bronzo il nemico sotto le mura di pietra” (trad. Medda 2006).

⁴⁷⁷ Sebbene il v. 796 appaia adeguato al contesto, sia per il senso che per la scelta dei termini, ragioni di carattere metrico (la prima sillaba di θίασον è breve e non torna la responsione con il v. 813) portano a considerare corrotto il testo. Sui problemi posti dal verso e su varie ipotesi di emendamento, cfr. Mastronarde 1994, *ad loc.*; Medda 2006 *ad loc.*, dalla cui edizione ho citato i versi euripidei.

termini tipici dell'immaginario bacchico ad epiteti che ne alterano e rovesciano il senso appare particolarmente appropriato a suggerire l'idea della guerra come negazione e rovesciamento dell'*enthousiasmós* bacchico.

Nel passo delle *Metamorfosi* in questione Ovidio riprende il motivo del contrasto tra i simboli del valore militare e gli attributi tipici del rito bacchico⁴⁷⁸, ma esso acquista, nella dura polemica di Penteo, una valenza ed un significato assolutamente diversi: se il volteggiare al suono della musica dionisiaca assume, in Euripide, una valenza positiva in antitesi alla furia della guerra, l'abbandonarsi al delirio suscitato dal frastuono degli strumenti bacchici è fermamente condannato da Penteo come *furor* (Ov. *met.* 3, 531: *quis furor, anguigenae, proles Mauortia, uestras / attonuit mentes?*). Il flauto, il tirso, le corone, evocati in Euripide come segni di una vitale gioiosità, diventano, in Ovidio, i simboli di pratiche rituali destinate a corrotti e depravati effeminati, indegni di impugnare le armi e difendere la patria. La partecipazione ai dissoluti riti bacchici appare, per il moralista sovrano di Tebe, in completa antitesi con l'indole valorosa e bellica degli uomini discendenti dai denti del drago.

Al riguardo può essere interessante osservare come il motivo del contrasto tra le arti belliche e le pratiche rituali dionisiache torni ai versi 168 ss. del VII libro della *Tebaide* di Stazio, in cui Bacco, al vedere le schiere dei guerrieri infuriare smaniose di morte e di sangue, si rivolge in tono supplice al padre degli dèi, implorandolo di avere pietà per la città di Tebe a lui cara. Tra i motivi a cui Bacco ricorre per contrastare i piani di Giove vi è quello della scarsa esperienza militare del popolo tebano che, abituato a danzare al suono dei flauti con il capo cinto da corone di fronde, non potrebbe sopportare il suono delle trombe di guerra né contrastare il furioso Marte:

*adde quod imbellis rarisque exercita castris
turba meas acies, mea tantum proelia norunt,
nectere fronde comas et ad inspirata rotari
buxa: timent thyrsos nuptarum et proelia matrum.
unde tubas Martemque pati, qui feruidus ecce*

⁴⁷⁸ Il motivo del contrasto tra le armi del soldato e quelle proprie della Menade compare già ai versi 798-799 delle *Baccanti* di Euripide, dove la vittoria delle Baccanti sull'esercito di Penteo è simbolizzata, nelle parole di Dioniso, dal prevalere dei tirsi sugli scudi di bronzo: καὶ τόδ' αἰσχρόν, ὀσπίδας / θύρσοισι βακχῶν ἐκτρέπειν χαλκηλάτους.

quanta parat?

Come osserva Smolenaars nel suo commento⁴⁷⁹, Stazio sembra avere in mente, per questo passo, il discorso pronunciato da Penteo nel III libro delle *Metamorfosi*, sebbene il motivo dell'effeminatezza degli adepti alla religione bacchica non sia più, come in Ovidio, oggetto di un fervido attacco mosso dal sovrano di Tebe, ma costituisca una delle argomentazioni di fondo a cui Bacco ricorre in un discorso finalizzato a dissuadere Giove dalla volontà di distruggere Tebe. L'immagine dell'imbelle folla dei seguaci del dio (*imbellis*⁴⁸⁰ ... / *turba*, dove per *turba* impiegato ad indicare la schiera degli adepti ai riti bacchici si può confrontare Ov. *met.* 3, 529), poco esperta di guerra (*rarisque exercita castris*) ed abituata alle battaglie di Bacco, può essere avvicinata alla rappresentazione ovidiana del dio quale *puer inermis*, a cui non piacciono le arti militari e la guerra (*met.* 3, 553 ss.: *at nunc a puero Thebae capientur inermi, / quem neque bella iuuant nec tela nec usus equorum*); in Stat. *Theb.* 7, 170 la *frons* di cui i baccanti si cingono il capo è implicitamente contrapposta all'elmo del soldato, contrapposizione formulata in modo esplicito in Ov. *met.* 3, 541 (*o iuuenes ... / ... galeaque tegi, non fronde decebat?*); il *buxum*, flauto frigio caratteristico dei culti di Cibebe e di Dioniso, è contrapposto alla *tuba*, menzionata in 7, 172, come in Ovidio la *tuba* è contrapposta agli *inania tympana* del culto bacchico. Il motivo del contrasto tra le vere battaglie di guerra e quelle ingaggiate durante i rituali orgiastici dalle Menadi, con armi contrapposte a quelle del soldato, ricorre, inoltre, nelle sprezzanti parole con cui Tideo infierisce sui vinti in Stat. *Theb.* 2, 664 ss.: *nebridas et fragiles thyrsos portare putastis / imbellem ad sonitum maribusque incognita ueris / foeda Celaenaea committere proelia buxo ? / hic aliae caedes, alius furor*.

⁴⁷⁹ Smolenaars 1994, *ad loc.*

⁴⁸⁰ In Stat. *Theb.* 9, 478 *imbellis* è definito Bacco (*imbelli famulate deo*) e in 7, 656 l'aggettivo è impiegato per qualificare la corazza di Euneo, sacerdote di Bacco, il cui aspetto e il cui abbigliamento testimoniano la sua completa inadeguatezza alla guerra (v. 656: *et rubet imbellis Tyrio subtemine thorax*).

III. Il gioco delle apparenze illusorie: Dioniso *praesens*

Divinità di straordinaria ambivalenza, dio della metamorfosi e del mutamento, Dioniso rivela nelle *Baccanti* di Euripide la sua natura perturbante e dirompente.

Tipico di Bacco è il potere di manifestarsi in una molteplicità di forme la cui oscillazione tra realtà e immaginazione costituisce uno dei temi centrali della tragedia euripidea e, più in generale, del dionisismo⁴⁸¹: Dioniso si presenta ora in forma umana, come nell'*Inno omerico 7, a Dioniso*, dove assume le sembianze di un giovane nel fiore dell'età (vv. 3-4: *νεηνίη ἀνδρὶ ἐοικώς / πρωθήβη*)⁴⁸², o nel prologo delle *Baccanti*, in cui dichiara di aver mutato il proprio aspetto in quello di un uomo per vendicare l'oltraggio inflitto alla madre e punire l'empia tracotanza di Penteo (v. 4: *μορφὴν δ' ἀμείψας ἐκ θεοῦ βροτησίαν*; vv. 53-54: *ὦν οὔνεκ' εἶδος θνητὸν ἀλλάξας ἔχω / μορφὴν τ' ἐμὴν μετέβαλον εἰς ἀνδρὸς φύσιν*); ora è invocato perché appaia nella sua natura ferina, come toro, serpente e fiammeggiante leone (vv. 1017 ss.: *φάνηθι ταῦρος ἢ πολύκρανος ἰδεῖν / δράκων ἢ πυριφλέγων / ὀρᾶσθαι λέων*) ed è nella sua tipica incarnazione taurina che il dio si rivela agli occhi allucinati di Penteo⁴⁸³; ora la sua epifania si realizza attraverso la miracolosa manifestazione dei suoi poteri, che trova nella repentinità e spontaneità una delle principali modalità di espressione⁴⁸⁴. Un esempio significativo è offerto da *met.* 3, 699-700, in cui il narratore riferisce della prodigiosa liberazione di Acete dalla prigionia in cui Penteo lo aveva costretto: le porte si aprono spontaneamente e spontaneamente le catene cadono dai polsi, senza che nessuno le abbia sciolte:

sponte sua patuisse fores lapsasque lacertis

*sponte sua fama est*⁴⁸⁵ *nullo solvente catenas.*

⁴⁸¹ Sull'ambigua natura del dio e sulla sua capacità di assumere molteplici forme, si vedano Segal 1982, pp. 215 ss.; Marietti 2002-2003, pp. 47 ss.; Fusillo 2006, pp. 30 ss.; Seaford 2006, pp. 41 ss.

⁴⁸² Un falso sembiante assume il dio anche nella narrazione della vicenda dei pirati tirreni in Nonno 45, 119-120: *ἀλλὰ δόλω Διόνυσος ἐπὶ κλοπὸν εἶδος ἀμείψας / Τυρσηνοὺς ἀπάφησε νόθην δ' ὑπεδύσατο μορφήν*.

⁴⁸³ Eur. *Bacch.* 920-923: *καὶ ταῦρος ἡμῖν πρόσθεν ἡγεῖσθαι δοκεῖς / καὶ σῶι κέρατα κρατὶ προσπεφυκέναι. / ἀλλ' ἢ ποτ' ἦσθα θήρ; τεταύρωσαι γὰρ οἶν*. Per il nesso tra Dioniso e il toro, attestato già nell'inno cantato dalle donne dell'Elide riportato da Plutarco (*Quaest. Graec.* 36, II 1. 353), in cui il dio è invocato come ἄξιε ταῦρε, cfr. Di Benedetto 2004, p. 293.

⁴⁸⁴ Su questi aspetti tipici dell'epifania bacchica, si veda soprattutto Detienne 1987, pp. 76 ss.

⁴⁸⁵ Come osserva Barchiesi 2007 *ad loc.*, il poeta attribuisce la responsabilità dell'evento prodigioso alla tradizione. Sull'uso ovidiano di annotazioni del tipo *fama est, fertur, dicitur*, cfr., inoltre, Rosati 2002, p. 303, che osserva: "to declare 'it is said' or 'rumor reports' is equivalent to saying 'I have

I versi ovidiani, con il particolare riferimento ai motivi dell'apertura delle porte e dello scioglimento dei legami, già attestato, quest'ultimo, nell'*Inno omerico a Dioniso*, dove il dio, prigioniero dei pirati tirreni, fa cadere dalle mani e dai piedi i vincoli che lo legavano (vv. 13-14: τὸν δ' οὐκ ἴσχανε δεσμά, λύγοι δ' ἀπὸ τηλός' ἔπιπτον / χειρῶν ἠδὲ ποδῶν), mostrano significative consonanze con la descrizione euripidea della liberazione delle Baccanti imprigionate da Penteo⁴⁸⁶: come spiega il Messaggero, le donne che il re aveva fatto catturare e rinchiudere erano fuggite, libere, verso i monti, invocando Bromio come loro dio; i lacci si erano sciolti spontaneamente dai loro polsi e i chiavistelli non facevano più presa nelle porte (Eur. *Bacch.* 447-448):

αὐτόματα δ' αὐταῖς δεσμὰ διελύθη ποδῶν
κλήιδες τ' ἀνήκαν θύρετρ' ἄνευ θνητῆς χερός

Se lo scioglimento delle catene e la miracolosa apertura delle porte costituiscono segni tradizionali della presenza di una divinità o della manifestazione della sua potenza⁴⁸⁷, l'enfatica ripetizione della locuzione *sua sponte* in posizione iniziale di verso, ad indicare un impulso vitale e liberatorio, che si contrappone alla volontà costringitiva di Penteo, pone l'accento su un aspetto, quello dello spontaneo, dello *automaton*, caratteristico della parusia dionisiaca⁴⁸⁸: in Nonno 44, 20 ss. Penteo, udito il suono del tamburo, arma un esercito e ordina di sbarrare le porte della città, ma queste improvvisamente si aprono da sole (ἐξαπίνης δὲ / αὐτόματοι κληῖδες ἀνωίγνυντο πυλάων); ad Andro, in occasione della festa di Dioniso, una fonte di vino sgorga αὐτόματον dal santuario⁴⁸⁹ e gli abitanti di Teo adducono come prova della nascita di Bacco presso la loro terra il fatto che nella città, in determinati momenti, dalla terra

not seen it myself, and so equivalent to insisting on the distance that separates the narrator from the events and to rejecting the eye-witness guarantee of the truth of that which is narrated”.

⁴⁸⁶ Cfr. Bömer, *ad loc.*; Barchiesi 2007, *ad loc.*

⁴⁸⁷ Per il miracolo dello scioglimento dei legami, cfr. Roux 1972, pp. 401-402 (e relativa bibliografia); sull'apertura automatica delle porte come motivo che annuncia in genere l'epifania di una divinità, vd. Weinreich 1929, pp. 280 ss.; Dodds 1960², pp. 125-126; Pease 1963, p. 222; Roux 1972, p. 402; F. Williams 1977; Horsfall 2000, p. 401. Tra i molti esempi citati, si possono ricordare Call. *h.* 2, 6 ss.; Apoll. Rhod. 4, 41 ss., con il commento di Livrea 1973; Verg. *Aen.* 6, 81; Petron. 16, 1; Tac *hist.* 5, 13; Svet. *Nero*, 46.

⁴⁸⁸ Sull'*automaton* come caratteristica tipica della parusia bacchica, cfr. Detienne 1987, pp. 77 ss.; Di Benedetto 2004, pp. 35 ss., che ipotizza la presenza del motivo dell'apertura spontanea delle porte in una tragedia di cui sono rimasti due frammenti in Pap. Hib. 222 (cfr. *TrGF* II Adespota fr. 630); *id.* p. 347.

⁴⁸⁹ Pausania 6, 26, 2.

scorre spontaneamente (αὐτομάτως) una fonte di vino dal profumo dolcissimo⁴⁹⁰; spontaneamente, senza che nessuno ve li abbia piantati, crescono gli alberi in un tipico paesaggio bacchico, evocato da Nevio nel fr. 22-23 R³. del suo *Lucurgus*: ... *ite actutum in frondiferos locos / ingenio*⁴⁹¹ *arbusta ubi nata sunt, non obsitu*⁴⁹², dove nell'antitesi *ingenio / obsitu* si avverte il contrasto, centrale nel dionisismo, tra mondo selvaggio e civilizzazione: la crescita spontanea delle piante rappresenta uno di quei miracoli del dio, che aggirano il lavoro civilizzato della coltivazione, miracoli di cui si hanno varie testimonianze nelle *Baccanti* euripidee. Al v. 651 lo Straniero parla di Dioniso come del dio che fa crescere la vite dai ricchi grappoli per il bene degli uomini; ai vv. 141 ss. si evoca il prodigio per cui dalla terra scorrono latte, miele e vino⁴⁹³: è in questo impulso dirompente e selvaggio che si coglie uno dei tratti distintivi del dio, “la cui forza fa improvvisamente irruzione, ... ribelle a qualunque classificazione”⁴⁹⁴. Il miracoloso caratterizza la figura di questa divinità sin dall'*Inno omerico a Dioniso*, in cui la nave dei pirati tirreni diventa teatro di θαυματὰ ἔργα (v. 34) quali lo sgorgare di vino dolce e profumato o l'improvvisa apparizione di tralci di vite sulla vela, di edera intorno all'albero e di ghirlande di fiori sugli scalmi⁴⁹⁵, a cui segue la trasformazione del dio in un terribile leone (vv. 44 ss.: ὁ δ' ἄρα σφι λέων γένετ' ἔνδοθι νηὸς / δεινὸν ὑπόδρα ἰδῶν).

La narrazione di fatti prodigiosi torna, sebbene con modalità diverse, ai vv. 660 ss. dell'episodio ovidiano sui pirati tirreni, dove Acete, assicurando la veridicità degli incredibili fatti da lui riportati mediante una formula in perfetta linea con la poetica di

⁴⁹⁰ Diodoro 3, 66.

⁴⁹¹ 'Sua sponte uel natura' è la spiegazione del termine *ingenio* fornita da Nonio nel riportare il frammento neviano: “*Ingenio ueteres dixerunt et sua sponte uel natura. Naeuius Lycurgo ...*” (Non. 506 L.).

⁴⁹² *Ubi nata* è una congettura dello Scaligero per il trådito *uineta*, correzione generalmente accolta dagli studiosi. Diversamente da Ribbeck (fr. 22-23 R³.), che accetta la correzione della lezione trasmessa da alcuni codici, *obsitu*, in *obsita*, correzione proposta dallo Scaligero, mantengo, seguendo Lindsay (Non. 506 L.), Marmorale 1950², p. 192 e Warmington 1957, p. 124, il testo trådito (altri codici riportano l'evidente errore *obstutas*). Come osserva Lattanzi 1994, il fatto che *obsitu* sia un *hapax*, non sembra una ragione sufficiente a giustificarne la correzione in *obsita* (cfr. *ThlL* IX², p. 231, che riporta *obsitu* come ablativo del sostantivo *obsitus*, -us, derivato dal verbo *obsero*).

⁴⁹³ Un prodigio simile torna ai vv. 704 ss. delle stesse *Baccanti* euripidee.

⁴⁹⁴ Detienne 1987, p. 78.

⁴⁹⁵ Cfr. *h. Bacch.* 7, 34 ss. : “Ma ben presto apparvero loro fatti prodigiosi. Dapprima, sulla veloce nave nera, gorgogliava vino dolce a bersi, profumato ... Subito dopo si distesero lungo il bordo superiore della vela tralci di vite, da una parte all'altra, e ne pendevano abbondanti grappoli; intorno all'albero si avviticchiava una nera edera, ricca di fiori, su cui crescevano amabili frutti; e tutti gli scalmi erano inghirlandati” (trad. Càssola).

Ovidio (vv. 659-660: ... *adiuro, tam me tibi uera referre / quam ueri maiora fide*)⁴⁹⁶, narra i miracolosi eventi compiuti dal dio: la nave si arresta in mezzo all'oceano e i marinai, stupefatti, si ostinano a fare forza sui remi, nella speranza di muoversi, ma l'edera serpeggia intorno ai remi per poi salire a fregiare le vele di pesanti corimbi:

*stetit aequore puppis
haud aliter quam si siccum nauale teneret.
illi admirantes remorum in uerbere perstant
uelaque deducunt geminaque ope currere temptant.
impediunt hederæ remos nexuque recuruo
serpunt et grauidis distinguunt uela corymbis*⁴⁹⁷.

Segue l'apparizione del dio con la fronte recinta di vite e circondato da tigri, linci e maculate pantere, animali dalla connotazione esotica, simboli di forza e seduzione, che compaiono nel corteo dionisiaco e nelle rappresentazioni iconografiche del dio non solo come manifestazione dell'epifania di Bacco, ma anche come simboli della trionfale vittoria del dio sull'Oriente⁴⁹⁸:

*ipse racemiferis frontem circumdatus uuis
pampineis agitat uelatam frondibus hastam;
quem circa tigres simulacraque inania lyncum
pictarumque iacent fera corpora pantherarum.*

⁴⁹⁶ Cfr. Barchiesi 2007, *ad loc.*

⁴⁹⁷ Per un commento puntuale a questi versi, dove il poetico *pampineus* crea un collegamento con Verg. *Aen.* 6, 804-805 e, soprattutto, con la breve menzione dell'episodio dei pirati tirreni in Prop. 3, 17, 25-26, si veda Barchiesi 2007, *ad loc.*, che riguardo a *racemifer* osserva che l'aggettivo "non è attestato prima di Ovidio, e composti arditi e insoliti si adattano bene allo stile della poesia dionisiaca per eccellenza, il ditirambo". È inoltre possibile osservare come il miracolo della vegetazione, rappresentato dall'improvvisa apparizione di edera, vite e pampini, costituisca un motivo convenzionale nell'episodio sui pirati tirreni: oltre all' *Inno omerico a Dioniso*, si possono confrontare Apollod. 3, 5, 3; Prop. 3, 17, 26; Sen. *Oed.* 455-456; Hyg. *fab.* 134; Nonno 45, 142 ss. Sulle somiglianze e divergenze tra il racconto di Ovidio e la narrazione dei miracoli operati dal dio nelle altre versioni del mito, cfr. A.W. James 1975; per quanto riguarda, in particolare, il rapporto tra la versione di Ovidio e quella di Seneca, cfr. Töchterle 1994, pp. 387 ss.

⁴⁹⁸ Barchiesi 2007, p. 231, a cui rimando per l'associazione di questi animali a Bacco nella poesia romana. Anche quello dell'apparizione di animali selvaggi è un motivo topico nella vicenda mitica dei pirati tirreni, ed è antico quanto l'*Inno omerico a Dioniso*, in cui il dio si trasforma in un leone; si vedano inoltre Sen. *Oed.* 457 ss., in cui compaiono un leone ed una tigre; Nonno 45, 150 ss., in cui si parla di θῆρες, τᾰῦροι e λέων.

Il nesso *simulacra inania*, funzionale a sottolineare, rispetto alla formulazione dell'*Inno omerico* che implica la trasformazione del dio in un leone (λέων γένετ'), il carattere illusorio di queste apparizioni, che tali sembrano essere connotate anche da Servio *ad Aen.* 1, 67 (*iratum numen tigres sibi sacratas iussit uideri*)⁴⁹⁹, richiama l'espressione *falsa simulacra ferarum* con cui sono definite, in Ov. *met.* 4, 404, le vane immagini di belve feroci, che costituiscono una delle forme allucinatorie scatenate dall'inattesa esibizione dei poteri di Bacco nella narrazione della punizione delle Minieidi. Alle allucinazioni ottiche, per cui si può confrontare l'uso di *uidentur* al v. 402⁵⁰⁰, si aggiungono quelle di tipo acustico ed olfattivo⁵⁰¹, quale l'improvviso strepitare di flauti, bronzi e timpani, qualificati come "invisibili" (vv. 391 ss.: *tympana cum subito non apparentia raucis / obstrepere sonis et adunco tibia cornu / tinnulaque aera sonant*), o la diffusione di profumi di mirra e croco (v. 393: ... *redolent murraeque crocique*)⁵⁰². Come nel caso dell'episodio dei pirati tirreni, l'epifania del dio si realizza mediante l'esuberante lussureggiare dei suoi attributi vegetali, quali l'edera, la vite e i pampini (vv. 394 ss.):

*coepere uirescere telae
inque hederæ faciem pendens frondescere uestis;
pars abit in uites et, quæ modo fila fuerunt,
palmitæ mutantur; de stamine pampinus exit;
purpura fulgorem pictis accommodat uuis.*

Questa esplosione di selvaggia vitalità che invade gli spazi civili e domestici delle empie Minieidi, e in cui si coglie pienamente l'essenza della παρρησία bacchica, segna il prevalere della natura sulla cultura, la "vittoria ... di Bacco su Minerva"⁵⁰³.

⁴⁹⁹ Il carattere irrealistico delle visioni di chi è colpito da follia bacchica è sottolineato anche da Nonno 45, 158, che con ψευδομένους λειμῶνας definisce le allucinazioni dei pirati, i quali vedono crescere sulle onde fiori come in un giardino.

⁵⁰⁰ Ov. *met.* 4, 402 ss.: *tecta repente quati pinguesque ardere uidentur / lampades et rutilis concludere ignibus aedes / falsaque saeuarum simulacra ululare ferarum*.

⁵⁰¹ Cfr. Rosati 2007 *ad loc.*, a cui rimando per un commento esaustivo del passo in questione.

⁵⁰² Sull'associazione di questi profumi all'immagine tipica dell'effeminato, cfr. *infra*, pp. 229 ss.

⁵⁰³ Rosati 2007, p. 293, a cui rimando per un collegamento con l'arte pittorica e decorativa. Per la diffusione nelle ville romane di motivi decorativi quali rami d'edera o tralci di vite, lo studioso rimanda a Clarke 1991, pp. 136, 237, 286; Denti 1991, pp. 81 e 83.

Le molteplici μορφαί assunte dal dio agli occhi dei mortali, incapaci di comprenderne l'identità sostanziale, danno vita ad un vertiginoso gioco di apparenze illusorie, che confonde le separazioni e le categorie su cui si costruisce la visione coerente e razionale della realtà. La scena euripidea della punizione di Penteo (Eur. *Bacch.* 615 ss.), incapace, fin dalla sua prima comparsa sulla scena, di “vedere” il dio celato nelle sembianze dello Straniero, costituisce una rappresentazione emblematica del potere illusionistico di Dioniso: il sovrano di Tebe è vittima di una serie di allucinazioni, che gli impediscono di comprendere il senso della realtà che gli sta innanzi. Penteo crede di imprigionare il dio, ma al suo posto lega un toro che Dioniso ha ingannevolmente sostituito a sé; crede che nella reggia divampi un incendio e, stravolto dalle visioni, pensa di colpire lo Straniero, ma si avventa contro un fantasma creato dal dio: come già abbiamo avuto modo di osservare, l'uso di voci del verbo δοκέω (v. 616: ὅτι με δεσμεύειν δοκῶν; v. 624: δώματ' αἴθεσθαι δοκῶν) e di frasi participiali su base ὥς (v. 627: ὥς ἐμοῦ πεφευγότες; v. 631: ὥς σφάζων ἐμέ) evidenzia l'illusoria percezione della realtà da parte del re.

Il potere illusionistico e la capacità di manipolare la mente umana che Dioniso rivela nel prendersi gioco dei suoi antagonisti costituiscono alcuni dei principali motivi tematici della narrazione ovidiana dell'episodio di Penteo, motivi che si inquadrano perfettamente nel grandioso universo metamorfico, governato dall'apparenza e dalla transitorietà. La fine analisi condotta da Rosati nel suo saggio sullo spettacolo e l'illusione nel poema ovidiano ha messo bene in luce come quello dell'apparenza ingannevole sia il motivo conduttore della vicenda: “Bacco appare a Penteo con la maschera di Acete, gli racconta una storia di travestimento del dio, e infine Penteo stesso resta vittima del suo involontario 'travestimento' (agli occhi allucinati delle menadi)”⁵⁰⁴. La realtà che sia Penteo che i pirati credono di poter padroneggiare non è che una prospettiva deformata dalla loro cieca ed illusoria convinzione: in entrambi i casi l'incapacità di decodificare la realtà dietro i segni ingannevoli delle apparenze li costringerà a scoprirsi nel loro reale ruolo di sconfitti. Il linguaggio si rivela uno strumento di grande efficacia per esprimere il vorticoso gioco di equivoci generato dalla presenza del dio. L'impiego di verbi come “ritenere, credere, sembrare” appare particolarmente appropriato ad indicare la soggettività ed erroneità delle induzioni dei

⁵⁰⁴ Rosati 1983, p. 103.

pirati, che credono di aver catturato, quale preda, un giovane di virgine bellezza, apparentemente aggravato dal sonno e dal vino (vv. 605-608):

*“adsumus en” inquit sociorum primus Opheltes,
utque putat, praedam deserto nactus in agro
uirginea puerum ducit per litora forma.
ille mero somnoque grauis titubare uidetur*

Ai vv. 611 ss., pronunciati da Acete che intuisce immediatamente la natura divina del prigioniero, il ricorso alla ripetizione e al chiasmo evidenzia l'inestricabile intrecciarsi di *corpus* e *numen* in una stessa figura: *et sensi et dixi sociis: “quod numen in isto / corpore sit dubito, sed corpore numen in isto est”*. Di particolare interesse è, inoltre, l'impiego di comparative ipotetiche (vv. 630-631: *ueluti ... solutus / sit*; vv. 650-651: *tamquam ... / senserit*) e dello stilema formato dall'unione dell'aggettivo *similis* col participio presente (v. 652: *flenti similis*), funzionali a sottolineare lo scarto tra due diversi livelli, quello della realtà e quello della superficiale apparenza⁵⁰⁵: ai vv. 629 ss., Bacco-perché, spiega Acete, nelle vesti del giovane catturato si nasconde in realtà il dio-come svegliandosi dal torpore e riprendendo coscienza dai fumi del vino (*ueluti clamore solutus / sit sopor aque mero redeant in pectora sensus*), interviene rivolgendosi all'empia schiera dei marinai, che non desiste dal mostrare ostile violenza nei confronti del fanciullo e dello stesso Acete; ai vv. 650 ss. il dio, prendendosi gioco dei pirati, come se solo allora avesse scoperto l'inganno tesogli e fingendo di piangere, protesta contro i loro soprusi, per poi manifestare tutta la sua potenza attraverso i prodigi sopra indicati:

*tum deus inludens, tamquam modo denique fraudem
senserit, e puppi pontum prospectat adunca
et flenti similis “non haec mihi litora, nautae,
promisistis” ait*

⁵⁰⁵ Riprendo queste osservazioni da Rosati 1983, pp. 114-115, a cui rimando, oltre che per la bibliografia (vd., in particolare, A. Traina 1981, pp. 91-103), per altri esempi dell'impiego di tale stilema in Ovidio.

Il problema stesso dell'identità di Acete pone il lettore di fronte all'ambiguità e all'incertezza che caratterizzano questa figura divina: Acete è realmente un adoratore e seguace di Bacco, come da lui dichiarato, oppure altri non è che lo stesso Dioniso travestito? Sebbene conclusioni certe e definitive non siano al riguardo possibili, gli argomenti sostenuti a favore dell'identificazione di Acete con Bacco rendono convincente e persuasiva tale ipotesi, che conferirebbe alla narrazione ovidiana una maggiore aderenza ad uno dei tratti essenziali della saga, secondo cui è il dio stesso a manifestare la propria potenza e a liberarsi miracolosamente dalla prigionia in cui era stato costretto⁵⁰⁶. Acete rivestirebbe, quindi, lo stesso ruolo che nelle *Baccanti* di Euripide ha il giovane straniero dietro le cui sembianze si cela il dio, sebbene nel racconto ovidiano l'identità del personaggio non sia mai esplicitamente rivelata, a differenza di quanto accade nella tragedia euripidea. La mancata rivelazione della vera natura del personaggio si spiegherebbe, quindi, secondo Barchiesi⁵⁰⁷, ammettendo due possibili spiegazioni: Ovidio presuppone che siano i lettori ad identificare Acete con il dio, sulla base del confronto implicito con il modello euripideo e di alcuni importanti segnali presenti nel testo (cfr. vv. 658-659), oppure il poeta lascia volutamente aperto il problema della sua identità per accentuare la capacità illusionistica di Bacco e porre l'accento sull'idea, centrale nel dionisismo, di unità e identificazione tra il dio ed i suoi seguaci.

Tra le argomentazioni addotte a favore del riconoscimento di Dioniso in Acete, decisiva appare, come sostenuto da Rosati⁵⁰⁸, l'interpretazione dei versi 658 ss., in cui il timoniere, per assicurare la veridicità dei miracoli compiuti da Bacco, giura nel nome del dio, affermando:

*per tibi nunc ipsum (nec enim praesentior illo
est deus) adiuro, tam me tibi uera referre
quam ueri maiora fide.*

La duplicità del dio trova espressione nell'ambiguità del linguaggio. Ovidio sembra infatti giocare sull'ambivalenza semantica di *praesens*, che per Penteo ha il

⁵⁰⁶ Sulla questione dell'identità di Acete e sugli argomenti addotti a favore dell'identificazione con Bacco si vedano, in particolare, Bömer 1969, pp. 588 ss.; Barchiesi 2007, pp. 222-223 e 229-230.

⁵⁰⁷ Barchiesi 2007, p. 223.

⁵⁰⁸ Rosati 1983, p. 105.

significato, comune in ambito religioso, di “propizio”, mentre per il lettore assume il valore più immediato e concreto di “presente”, costituendo verosimilmente un segnale della reale presenza del dio nelle vesti di Acete⁵⁰⁹. Un interessante parallelo è stato individuato, al riguardo, con i vv. 500 ss. delle *Baccanti* di Euripide, in cui l'ambiguità del linguaggio e la particolare situazione della vicenda tragica, in cui Dioniso diventa doppio parlando di sé come di un altro a Penteo, ignaro della sua reale identità, generano un importante effetto di ironia tragica: καὶ νῦν ἂ πάσχω πλησίον παρὼν ὁρᾶι, ribatte lo Straniero a Penteo, che dichiara di non riuscire a vedere il dio con i suoi occhi; e ancora, prosegue Dioniso al v. 502: παρ' ἐμοί· σὺ δ' ἄσεβης αὐτὸς ὢν οὐκ εἰσορᾷς.

Proprio l'essere *praesens* costituisce, in fondo, uno dei tratti indicati come caratteristici del dio Bacco da studiosi moderni quali Henrichs, che lo definisce “*deus praesentissimus*”⁵¹⁰, o Seaford che afferma: “more than most Greek deities, Dionysos is imagined as *praesent* among his worshippers”⁵¹¹. Il dio che presiede alla confusione tra reale e fittizio, tra immaginazione e verità, il dio capace di giocare con la propria assenza e presenza, rivelerebbe, attraverso la sua implicita identificazione con Acete, l'inquietante duplicità della sua οὐσία, presentandosi al contempo come narratore e come protagonista dell'azione narrata. L'identificazione di Acete con Dioniso permetterebbe non solo di dare espressione alla natura ambigua e mutevole del dio, ma di avvalorare anche l'analogia tra la figura di Bacco, quale dio della maschera e della finzione scenica⁵¹², e quella del poeta, artefice di un universo di forme ingannevoli ed illusorie⁵¹³.

Per quanto riguarda, in particolare, *praesens*, mi sembra interessante osservare come il termine, attribuito a Bacco, compaia già in un frammento delle *Bacchae* di

⁵⁰⁹ Barchiesi 2007 *ad loc.* osserva che, affermando che non c'è dio più presente di lui, lo straniero non solo rivolge un adeguato ammonimento a Penteo, ma sembra anche voler insinuare che Bacco è a tal punto presente da essere proprio lui il suo diretto interlocutore, sebbene, spiega lo studioso, “questo livello di ironia, contro le regole normali della poesia drammatica, dipenda da un'informazione che non verrà mai resa esplicita”.

⁵¹⁰ Henrichs 1993, p. 19.

⁵¹¹ Seaford 2001, p. 35.

⁵¹² Segal 1982, che nel capitolo intitolato “Metatragedy: Art, Illusion, Imitation” (pp. 215 ss.), riflette sul rapporto tra tragedia e dionisismo, suggerendo che nelle sue *Baccanti* Euripide ricorresse alla figura di Dioniso quale dio della maschera per riflettere sulla natura e la funzione della tragedia stessa. Su Dioniso come dio della maschera e sulla sua ingannevole doppiezza si vedano, inoltre, Foley 1980, pp. 107-133; Marietti 2002-2003, pp. 47-60; Seaford 2006, pp. 41 ss..

⁵¹³ Barchiesi 2007, p. 229, che osserva come l'invito, rivolto dal narratore a Penteo, a considerare veri fatti che vanno al di là del credibile (vv. 659-660) sia in perfetta sintonia con la poetica di Ovidio, rappresentando “una strategia di fruizione dell'intero poema”.

Accio (fr. 252-253 R³.), in cui l'aggettivo ed il participio *irridens* appaiono i segni dell'enigmatica presenza del dio, capace di manipolare la propria identità, prendendosi gioco dei suoi antagonisti:

... *praesens praesto irridens <leniter>*
*nobis stupe<factis sese> ultro ostentum obtulit*⁵¹⁴

Nei versi sono state riconosciute parole pronunciate da un *satelles*, che riferirebbe le modalità della cattura dello Straniero dietro le cui sembianze si nasconde Dioniso: con grande stupore di chi parla, stupore efficacemente sottolineato dalle allitterazioni, il prigioniero ora condotto al cospetto del re non ha opposto alcuna resistenza, mostrando una docilità assolutamente inattesa. Il frammento viene solitamente accostato a Eur. *Bacch.* 436-439⁵¹⁵, in cui uno dei soldati incaricati di catturare lo Straniero entra conducendo con sé il dio e spiega che la “fiera” ha dimostrato un’inaspettata mansuetudine, tendendo in avanti le braccia e chiedendo di essere legato:

ὁ θῆρ δ' ὅδ' ἡμῖν πρᾶος οὐδ' ὑπέσπασεν
 φυγῆι πόδ', ἀλλ' ἔδωκεν οὐκ ἄκων χέρας,
 οὐδ' ὠχρός, οὐδ' ἥλλαξεν οἰνωπὸν γένυν,
 γελῶν δὲ καὶ δεῖν καπάγειν ἐφίετο

L'insolito comportamento del personaggio al momento dell'arresto, il suo ironico e beffardo sorriso (*irridens*) tradiscono l'ambigua natura del prigioniero, nelle cui vesti si cela una prodigiosa presenza divina. Inserito in questo contesto, l'aggettivo *praesens* sembra caricarsi di un'ambiguità appropriata alla dimensione dionisiaca: per il *satelles*, ignaro della reale identità della preda catturata, *praesens* assume un significato funzionale a ribadire lo straordinario atteggiamento dello Straniero, che disponibile si

⁵¹⁴ Al testo stampato da Ribbeck si sono attenuti molto editori successivi: Warmington 1957, p. 398; Klotz 1953, p. 230 che, come D'Antò 1980, p. 103, antepone a *praesens* un *et*; Pociña 1987, p. 723; Dangel 1995, p. 192. Si tratta di uno dei frammenti più corrotti, trasmesso da Festo 194 b 30 (214, 3-9 Lindsay) per l'uso di *ostentum*: *ostentum non solum pro portento poni solere, sed etiam participialiter <pro ostentato> ... testimonio est Pacuvius ... et Accius in Bacchis: praesens (oppure et praesens) praesto irridetis (oppure irridetis) nobis ... stipe ultro ostentum obtulit.*

⁵¹⁵ Cfr. Ribbeck 1875, p. 572; Warmington 1957, p. 398; D'Antò 1980, pp. 302-303; Pociña 1987, p. 723 n. 33; Dangel 1995, p. 343.

consegna spontaneamente alle guardie⁵¹⁶, ma per lo spettatore, che subito riconosce nel prigioniero il dio che ha recitato il prologo, esso può valere come un richiamo all'effettiva presenza di Dioniso dietro la maschera del personaggio. La duplicità di interpretazione del termine appare in linea con la duplicità dei livelli di conoscenza di personaggio e spettatore: il prigioniero si mostra disponibile, docile, è lì pronto a farsi catturare, ma quella sorprendente mansuetudine è la maschera della sua reale presenza e identità. Chi parla non sa che ad essere catturato è il dio *praesens* per eccellenza.

Sebbene la situazione sia diversa, sia in Accio che in Ovidio il termine compare in un contesto in cui il dio gioca a fare il ruolo della vittima, per poi manifestare lo stravolgente impatto della propria potenza, ma mentre nella tragedia, sulla base del modello euripideo, lo spettatore è a conoscenza della vera identità dello Straniero catturato, il racconto ovidiano si distingue per la mancata, esplicita rivelazione dell'identità di Acete. Il gioco delle illusioni sembra quindi estendersi al di là del racconto della vicenda mitica in senso proprio, arrivando a coinvolgere la poesia e i suoi fruitori: non c'è più una chiara distinzione dei diversi livelli di informazione, ma anche il lettore è coinvolto nel vortice di apparenze ed ambiguità creato dal dio. La storia di Acete diventa quindi la testimonianza dello straordinario potere, proprio sia di Dioniso che del poeta, di dar vita ad un universo di illusorie apparenze in cui è superato il confine tra realtà e finzione: la poesia, come il dio che ne è l'ispiratore, si apre a molteplici letture ed interpretazioni.

IV. I motivi dello scuotimento e dell'incendio della casa: la sconvolgente epifania di Dioniso

Come abbiamo avuto modo di osservare, ai versi 389 ss. del IV libro delle *Metamorfosi*, le Minieidi, che perseverano nel loro atteggiamento di ostilità nei confronti del culto bacchico, sono colpite dall'inattesa punizione di Bacco: il dio, apparentemente assente, manifesta improvvisamente la propria presenza attraverso una serie di prodigiosi eventi, quali il riecheggiare dei tipici strumenti dionisiaci, la

⁵¹⁶ La coppia *praesens praesto*, legata da allitterazione, è tradotta da Warmington 1957, p. 399 "In person then and there he showed himself"; da D'Antò 1980, p. 519 "avvicinandosi da presso"; da Pociña 1987, p. 723 "presentándose, ... , se ofreció él mismo", e da Dangel 1995, p. 192 "disponible, à notre disposition".

straordinaria trasformazione degli oggetti da lavoro in viti e rami d'edera, seguita, ai vv. 402-403, dallo sconvolgimento della casa e dal suo apparente accendersi di fiamme:

*tecta repente quati pinguesque ardere uidentur
lampades et rutilis conlucere ignibus aedes*

È su questi versi che vorrei ora concentrare l'attenzione, in quanto lo scuotimento e l'incendio della casa, a cui Ovidio fa riferimento in questa spettacolare e coloristica descrizione degli effetti della potenza del dio, sembrano costituire motivi tipici nel repertorio tradizionale dei miracoli dionisiaci, motivi attestati in tragedie di argomento bacchico. Emblematica appare, al riguardo, l'evocazione del terremoto e dell'incendio ai versi 585 ss. delle *Baccanti* di Euripide:

Δι. <σεῖε> πέδον χθονός, Ἔννοσι πότνια.

Χο. ᾠ ᾠ,

τάχα τὰ Πενθέως μέλαθρα διατι-
νάξεται πεσήμασιν.

ὁ Διόνυσος ἀνὰ μέλαθρα·
σέβετέ νιν. - σέβομεν ὦ.⁵¹⁷

ἴδετε τὰ λάϊνα κίοσιν ἔμβολα
τάδε διάδρομα· Βρόμιος <ὄδ'> ἄλα-
λάζεται στέγας ἔσω.

Δι. ἅπτε κεράυνιον αἴθοπα λαμπάδα,
σύμφλεγε σύμφλεγε δώματα Πενθέως.

Χο. ᾠ ᾠ,

πῦρ οὐ λεύσσεις, οὐδ' αὐγάζηι
<τὴνδε> Σεμέλας ἱερὸν ἀμφὶ τάφον
ἅν ποτε κεραυνοβόλος ἔλιπε φλόγα
Δῖος βροντά;

⁵¹⁷ Per un riesame complessivo delle varie e discusse questioni sollevate da questa scena (il terremoto e l'incendio sono eventi reali o pure allucinazioni? Il terremoto era rappresentato da qualche effetto scenico, come il crollo di qualche parte dell'edificio o rumori da fuori scena, o la sola suggestione verbale era sufficiente a produrre l'immaginazione dell'evento?), cfr. Fisher 1992, pp. 180 ss. e relativa bibliografia, secondo cui, come già sostenuto da Dodds 1960², pp. 147 ss., non si tratterebbe di semplici suggestioni del coro invasato, ma di eventi percepiti come reali dal pubblico. Si vedano, inoltre, Seaford 2001, *ad loc.*; Di Benedetto 2004, pp. 115 ss., che vede in questi versi la descrizione del tremendo impatto della presenza del dio e secondo cui, sulla scia di Dodds, i δώματα crollati in seguito al terremoto scatenato da Dioniso sarebbero i luoghi in cui era stato imprigionato lo Straniero, e non l'intero palazzo di Penteo, che nel resto della tragedia continua ad essere perfettamente funzionale.

...
 ὁ γὰρ ἄναξ ἄνω κάτω τιθεὶς ἔπεισι
 μέλαθρα τάδε Διὸς γόνος.

I versi, appartenenti ad un dialogo lirico tra il coro e Dioniso, seguono l'imprigionamento dello Straniero e l'invocazione rivolta dal coro al dio, perché si manifesti ed intervenga a punire l'empia tracotanza di Penteo: come risposta alla preghiera, Dioniso invoca Ἑνοσίχθων, divinizzazione del terremoto, affinché si abbatta sulla reggia di Penteo e la avvolga di fiamme⁵¹⁸. Agli stessi eventi farà riferimento, subito dopo, lo Straniero nel suo resoconto di ciò che era accaduto all'interno del palazzo: il dato del terremoto è presente ai vv. 604 ss. (ἤισθεσθ', ὥς ἔοικε, Βακχίου, / διατινάξαντος † δῶμα Πενθέως), ai vv. 623 ss., congiuntamente al motivo del fuoco appiccato sulla tomba di Semele e scambiato da Penteo per un incendio dell'intero palazzo (ἀνετίναξ' ἐλθὼν ὁ βάκχος δῶμα καὶ μητρὸς τάφῳ / πῦρ ἀνήψ'. ὁ δ' ὥς ἐσεῖδε, δῶματ' αἴθεσθαι δοκῶν), e, infine, al v. 632 (δῶματ' ἔρρηξεν χαμάζε, συντεθράνεται δ' ἅπαν). Da un punto di vista linguistico, è interessante osservare, con Seaford⁵¹⁹, come lo scuotimento ed il crollo della reggia siano espressi con termini ed immagini tipiche della frenesia bacchica: le seguaci del dio scuotono la testa (cfr. Eur. *Bacch.* 150) e i tirsi (v. 80: ἀνὰ θύρσον τε τινάσσων; v. 308: πάλλοντα καὶ σείοντα βακχεῖον κλάδον; cfr. vv. 553-554, dove ricorre il participio τινάσσων, sempre in relazione al tirso), per poi cadere al suolo nel momento culminante del rituale orgiastico (vv. 135-139). Il verbo σείω torna nella scena del terremoto che scuote dalle fondamenta il palazzo reale di Penteo in Nonno 44, 35 ss., dove il poeta, anticipando l'episodio rispetto alla sua collocazione nello svolgimento della tragedia euripidea, descrive i fenomeni prodigiosi che accompagnano l'ingresso di Dioniso a Tebe: l'esplosione di forze che investe la città all'arrivo del dio coinvolge anche il palazzo del sovrano, scosso da un sisma, che appare come un presagio dell'imminente sciagura di Penteo (ἤδη δ' αὐτοέλικτος ἐσεῖετο Πενθέος αὐλή / ... / καὶ πυλεὼν δεδόνητο θορὼν ἐνοσίχθονι παλμῷ, / πήματος ἐσσομένοιο προάγγελος).

Lo sconvolgimento del palazzo, colpito dal terremoto e dall'incendio nelle *Baccanti* di Euripide, rappresenta non solo la punizione della *hybris* di Penteo, ma

⁵¹⁸ La distruzione della reggia di Penteo è rievocata anche da Orazio *carm.* 2, 19, 14-15: ... *tectaque Penthei / disiecta non leni ruina*.

⁵¹⁹ Seaford 2001, *ad loc.*

anche e soprattutto l'incontenibile esplosione della potenza di Dioniso: il dio rivela, in questo modo, il travolgente impatto della propria presenza⁵²⁰. Il confronto con la scena del terremoto, che ai versi 888 ss. dell' *Eracle* di Euripide colpisce la reggia dell'eroe in concomitanza con la strage da lui compiuta, sebbene non incentrata sulla divinità di Bacco, conferma l'impressione della manifestazione di una potenza che sfugge ad ogni controllo, di una forza soprannaturale che sconvolge inesorabilmente chi ne è colpito. Ai vv. 864 ss. Lyssa annuncia la sua imminente distruzione della casa di Eracle, distruzione che corrisponde sia all'evento del terremoto che si abatterà sul palazzo, prima che Atena appaia ad interrompere l'operato di Lyssa, sia alla valenza simbolica di questo annientamento, che rappresenta anche la distruzione della famiglia. I versi 888 ss., in cui è descritto il verificarsi di eventi straordinari, quali l'annunciato terremoto e l'epifania di Atena, appaiono significativamente dominati dall'impiego metaforico di immagini e suggestioni bacchiche. Dall'interno si ode un grido di lamento di Anfitrione (v. 888: ἰὼ στέγαι), a cui il coro risponde con dolorose riflessioni sul terribile eccidio: il delirio suscitato in Eracle dall'azione di Lyssa non è la gioiosa e pacifica estasi bacchica, ma è un *furor* distruttivo, omicida; si parla di danze che non sono ritmate al suono dei timpani e, quindi, non gradite a Bromio (vv. 889-890), di libagioni di sangue, anziché di vino (vv. 896 ss.): “οὐποτ’ ἄκραντα δόμοισι / Λύσσα βακχεύσει”, afferma Anfitrione ai vv. 896-897, con probabile allusione al terremoto che ai vv. 904-905, di poco successivi, scuote la casa, con il conseguente crollo del tetto: ἰδοὺ ἰδοὺ, / θύελλα σείει δῶμα, συμπίπτει στέγη (vv. 904-905), dove alcuni termini impiegati richiamano quelli presenti nella scena delle *Baccanti* (σειεί-σεῖε; στέγη-στέγας), sebbene il confronto più immediato per il secondo emistichio del v. 905 sia con il v. 51 del fr. 370 Kn. dell'*Eretteo* di Euripide⁵²¹ (v. 51 Ἵων πόνοι πάρεσι, συμπίπτει στέγη), in cui si fa riferimento ad un terremoto scatenato da Poseidone, che sconvolge la città (cfr. vv. 48-49) e il palazzo del sovrano (cfr. v. 54: ἐν δώμασι<v> πάλαι βακχεύων, in cui, al pari dell'*Eracle*, il referente dionisiaco interviene ad un livello metaforico).

Ancora prima delle *Baccanti* euripidee, un'interessante attestazione del modulo dello sconvolgimento della casa in una tragedia di argomento dionisiaco sembra potersi

⁵²⁰ Cfr. Di Benedetto 2004, p. 116 e p. 370, dove osserva come l'attribuzione a Dioniso della qualifica ἐλελίχθων in Soph. *Ant.* 153 implichi uno stretto rapporto tra il dio e l'azione dello scuotimento della terra.

⁵²¹ Cfr. Bond 1981, p. 303; Seaford 2001, p. 196; Di Benedetto 2004, pp. 369-370. Il motivo del terremoto, associato al fuoco e al tuono, torna nel finale del *Prometeo Incatenato* di Eschilo, ad annunciare la punizione del protagonista e la comparsa in scena di Zeus.

individuare nel frammento 58 R. di Eschilo, tramandato dall'autore del *Sublime* (15, 6), frammento in cui sono verosimilmente descritti gli effetti dell'epifania di Bacco sul palazzo di Licurgo⁵²²: παρὰ μὲν Αἰσχύλῳ παραδόξως τὰ τοῦ Λυκούργου βασιλεία κατὰ τὴν ἐπιφάνειαν τοῦ Διονύσου θεοφορεῖται· ἐνθουσιᾷ δὴ δῶμα, βακχεύει στέγη', a cui l'autore fa immediatamente seguire la citazione di un verso delle *Baccanti* di Euripide quale ripresa del precedente eschileo: ὁ δ' Εὐριπίδης τὸ αὐτὸ τοῦθ' ἑτέρως ἐφηδύνας ἐξεφώνησε (Bacch. 726) ἑπὶ δὲ συνεβάκχευ' ὄρος'.

Il frammento, la cui attribuzione agli *Edoni*, sebbene non esplicitamente dichiarata nel *Sublime*, appare generalmente accettata dagli studiosi, dato il riferimento a Licurgo, allude ad una situazione di sconvolgimento, di invasata frenesia che, quasi come un terremoto, investe il tetto e la casa del sovrano κατὰ τὴν ἐπιφάνειαν τοῦ Διονύσου: sebbene, come osserva Di Benedetto⁵²³, i verbi impiegati da Eschilo facciano riferimento ad una condizione di invasamento e di *furor* bacchico, senza implicare un'allusione al crollo della reggia nelle sue strutture materiali come nel passo euripideo sopra esaminato, sembra tuttavia possibile riferire il frammento ad una situazione dell'azione drammatica simile a quella descritta nelle *Baccanti* euripidee, ossia al momento in cui il dio manifesta la propria superiore potenza, rivelando la sua vera identità divina⁵²⁴ e segnando, in questo modo, l'inizio dell'inesorabile catastrofe del nemico.

Per quanto riguarda il motivo delle fiamme, degno di interesse appare invece il confronto con il frammento 45 R³. del *Lucurgus* di Nevio:

. ut uideam Volcani opera haec flammis flora fieri⁵²⁵

⁵²² Cfr. Dodds 1960², p. xxxii.

⁵²³ Di Benedetto 2004, p. 369.

⁵²⁴ Cfr. Dodds 1960², p. xxxii; West 1983, p. 63; Lattanzi 1994, p. 200; Garzya 2000, p. 166; Seaford 2001, p. 26.

⁵²⁵ I manoscritti di Nonio, che ci tramandano il frammento, hanno, in realtà, *flammi fieri flora* (Non. 156, 23 L.). La trasposizione di *flora* davanti a *fieri* è la soluzione proposta da Bothe, seguita da Ribbeck e da Marmorale, per risolvere la difficoltà presentata da *flora* che, per la sua quantità trocaica, non può costituire finale di verso: si otterrebbe, così, un settenario privo di un elemento nel primo emistichio. Warmington 1957 p. 132 suddivide, invece, il testo in un settenario trocaico, mancante dei primi tre elementi, seguito da *flora*, primo trocheo del v. successivo. Lindsay, seguito da Lattanzi 1994, p. 254, scandisce il verso come un ottonario giambico mutilo degli ultimi tre elementi. Sulla questione, cfr. Lattanzi 1994, pp. 254-255. Il frammento è riportato da Nonio sotto la voce *fimbriae*, per cui si deve ritenere, come bene intuì Mercier, che sia caduta un'altra citazione da Nevio, che illustrasse l'uso del termine, più il nuovo lemma *flora*.

Occupandoci del fr. 255 R³. di Accio, abbiamo già avuto modo di accennare alla controversa questione dell'etimo e del significato dell'aggettivo *florus*: se Servio ad *Aen.* 12, 605 spiegava *florus* con *florulentus* e, più genericamente, con *pulcher*, i linguisti moderni, con la sola eccezione del Leumann⁵²⁶, hanno considerato l'aggettivo come sinonimo di *flavus*, rifiutando l'ipotesi di una connessione originaria tra *florus* e *florere*. Nella specifica trattazione dedicata al problema da Timpanaro nell'ambito della più ampia e complessa discussione sui contributi probiani al testo di Virgilio⁵²⁷, lo studioso, pur ritenendo poco attendibile l'equivalenza tra *flavus* e *florus*, date le incertezze che gravitano intorno al diverso vocalismo delle due forme e alla stessa etimologia di *flavus*, e sostenendo l'ipotesi che vede in *florus* una *Rückbildung* (“retroformazione”) da *florere*, non esclude, tuttavia, che l'aggettivo possa avere avuto anche il significato metaforico di “fulvo”, “biondo”, accanto alla nozione fondamentale di “fiorente”, “rigoglioso”. Considerando l'ampia gamma di usi metaforici, anche con connotazioni coloristiche, del verbo *florere* e dell'aggettivo⁵²⁸, Timpanaro ipotizza che dal valore preminente di “fiorente” si possa essere facilmente passati a quello di “vivacemente colorato”⁵²⁹: in questo modo, il significato di crescita e rigoglio coesisterebbe con la valenza metaforica relativa alla nota di colore. Per quanto concerne, in particolare, il frammento neviano in esame, le varie traduzioni proposte propendono ora per l'uno, ora per l'altro significato: se Warmington, Marmorale, Pastorino attribuiscono all'aggettivo il valore di “fiorente”⁵³⁰, con riferimento all'immagine del “fiorire delle lingue di fuoco”⁵³¹, per Lattanzi l'espressione *flammi flora fieri* indicherebbe, invece, “l'assumere un colore rosseggiante a causa del fuoco”⁵³²; nella stessa direzione va l'interpretazione dell'aggettivo nel senso di “rosso color fuoco” proposta da De Rosalia⁵³³, a cui possiamo

⁵²⁶ Leumann 1977² p. 554.

⁵²⁷ Timpanaro 1986, pp. 101 ss., e *id.* 2001, pp. 84 ss.

⁵²⁸ Tra i vari usi metaforici, lo studioso ricorda Lucr. 1, 900: *flammai fulserunt flore coorto*; 4, 450: *lucernarum florentia lumina flammis*, espressioni per le quali Lucrezio potrebbe aver avuto presente Nevio; 5, 1442: *florebat nauibus pontus*; Verg. *Aen.* 7, 804: *florentis aere cateruas*, con relativa nota serviana: *Ennius et Lucretius florere dicunt omne quod nitidum est*. Per quest'ultimo passo, cfr. Horsfall 2000, *ad. loc.*

⁵²⁹ Timpanaro 1986, p. 104.

⁵³⁰ Warmington 1957, p. 133: “... These buildings flaring in a flower of flame”; Marmorale 1950², p. 197: “queste cose fiorenti di fiamme”; Pastorino 1955, p. 55: “questa (casa) diventare fiorente di fiamme”.

⁵³¹ Così Timpanaro 1986, p. 103, che approva la traduzione del frammento proposta da Warmington.

⁵³² Lattanzi 1994, p. 256.

⁵³³ De Rosalia 1988, p. 59.

aggiungere il giudizio della Delvigo⁵³⁴, che ritiene piuttosto probabile il valore cromatico di *florus* nel frammento neviano. Più ambigua la traduzione di Traglia (“fiorir di giallo-rosse fiamme queste case”) che, come osserva Timpanaro⁵³⁵, sembra non voler rinunciare né alla nozione del 'fiorire', né a quella del colore. Nessuna delle due valenze, appare, del resto inappropriata: se l'interpretazione dell'aggettivo fondata sul significato di “fiorente” ci restituisce una frase ardita⁵³⁶, ma sicuramente altamente suggestiva, la notazione coloristica si rivela particolarmente efficace nel conferire al verso una notevole vivacità ed espressività, come nel passo delle *Metamorfosi* in questione. Qualunque sia l'interpretazione attribuita all'aggettivo, gli studiosi sono concordi nel riferire il frammento a *Liber*, che con queste parole invocherebbe la distruzione del palazzo reale: il dio vuole vedere avvolta dalle fiamme la casa dell'empio Licurgo⁵³⁷. Il verso si riferirebbe, quindi, al momento decisivo in cui il dio manifesta la propria potenza e in cui si scatena la sua vendetta punitiva, come sembra accadere negli *Edoni* di Eschilo, in cui Dodds vede il probabile modello della tragedia neviana⁵³⁸, e come avviene nelle *Baccanti* di Euripide.

Concludendo, i motivi dello scuotimento e dell'incendio della casa sembrano appartenere ad un repertorio tipico dei prodigi di Bacco, ben attestati nella tradizione tragica di argomento dionisiaco e ripresi da Ovidio nella descrizione dell'incontenibile esplosione di forze che accompagnano l'epifania di Dioniso ai versi 402 ss. del IV libro delle *Metamorfosi*. Sebbene i protagonisti delle vicende mitiche interessate non siano gli stessi, la situazione presenta tratti di evidente analogia: il sussultare, il tremare della casa, ed il suo accendersi di fiamme, costituiscono non solo la punizione di chi ha osato disprezzare la divinità di Dioniso, ma anche la manifestazione di una potenza sconvolgente che sfugge ad ogni controllo; sia nella vicenda di Penteo che in quella delle Minieidi, la misteriosa apparizione del dio segna l'avvio di varie forme di illusionismo con cui Bacco si prenderà gioco dei propri nemici, affermando la sua trionfale potenza. L'irrazionale irrompe sulla scena, il dio impone la sua logica perturbante, efficacemente visualizzata dall'immagine del terremoto che, nel caso di

⁵³⁴ Delvigo 1985, p. 153 n. 48.

⁵³⁵ Timpanaro 2001, p. 84.

⁵³⁶ Così la definisce Marmorale 1950², p. 197.

⁵³⁷ Cfr. Ribbeck 1875, p. 61; Marmorale 1950², p. 197; Pastorino 1955, p. 55, n. 28; Traglia 1986, p. 204; Lattanzi 1994, p. 265.

⁵³⁸ Dodds 1960², p. xxxiii: “The impression left by the *Lucurgus* fragments as a whole is that Naevius did not borrow from the *Bacchae*, but used an original very similar to it ... And the probabilities are that this original was the *Ἡδωνοί* of Aeschylus”.

Penteo e Licurgo, scardina la reggia dove era stato imprigionato il dio, nell'episodio delle Minieidi colpisce uno dei simboli della loro empietà, ovvero lo spazio ristretto entro cui si dedicano al lavoro domestico, rifiutando gli ampi e selvaggi luoghi destinati alla celebrazione del culto bacchico.

Anche dal punto di vista linguistico i versi ovidiani appaiono appropriati alla formulazione di questo modulo, tipicamente dionisiaco: il latino *tecta* trova corrispondenza nel greco *στέγη*, presente sia in Euripide che nel frammento eschileo; il verbo *quatio*, nel suo significato di “scuotere, scrollare, far tremare”, può essere avvicinato ai greci *σείω, διατινάσσω / ἀνατινάσσω* delle *Baccanti* euripidee. Non solo *quatio* e i relativi composti sono spesso impiegati per indicare lo scuotimento, il tremare della terra, come testimoniano alcuni passi delle stesse *Metamorfosi* ovidiane⁵³⁹, ma al pari dei verbi greci impiegati da Euripide, funzionali ad esprimere il terremoto in termini di frenesia bacchica, anche *quatio* appare particolarmente appropriato ad un contesto di tipo dionisiaco, data l'attinenza del termine alla sfera del *furor*. Il verbo può infatti essere impiegato ad indicare alcuni tipici gesti di chi, in preda alla frenesia, partecipa a rituali estatici, gesti quali lo scuotimento del tirso, del capo o dei tradizionali strumenti di culti orgiastici. Così, nella scena di *furor* bacchico descritta da Catullo nel carme 64, le Menadi *tecta quatiebant cuspide thyrsos* (v. 256) e in Sen. *Herc. O.*, vv. 243 ss., Deianira, che si trascina in delirio attraverso il palazzo di Eracle, è paragonata ad una folle Baccante, a cui viene ordinato di agitare il tirso (*aut iussa thyrsus quatere conceptum ferens / Maenas Lyaeum*), passi ai quali si può aggiungere Tac. *ann.* 11, 31, 2 in cui, in riferimento al Bacchanale inscenato da Messalina, leggiamo *ipsa crine fluxo thyrsus quatiens*. Quali esempi dell'uso di *quatio* in relazione al frenetico scuotimento del capo si possono citare il fr. 5, 1 Bl. di Mecenate, contenente un'invocazione alla dea Cibele, signora delle selve montane (*quate flexibile caput*), o i versi 854-855 della *Medea* di Seneca, in cui la protagonista è paragonata ad una Baccante invasata (... *caput feroci / quatiens superba motu*); *excutio* è, inoltre, il verbo impiegato da Ovidio per indicare il gesto compiuto dalla Furia in *met.* 4, 492 (*caesariem excussit*)⁵⁴⁰, e da Quintiliano in *inst.* 11, 3, 71, dove l'agitare continuamente la testa, scuotendo i capelli, è indicato come evidente segno di follia (*adeo iactare id et comas excutientem rotare*

⁵³⁹ Cfr. Ov. *met.* 12, 521: *ardua si terrae quatiatur montibus Ide*; 15, 71: *quid quateret terras*.

⁵⁴⁰ Sull'espressione, che richiama quella impiegata dallo stesso Ovidio in riferimento a Giove in *met.* 1, 179-180, cfr. Rosati 2007, *ad loc.*

fanaticum est). Per quanto riguarda, infine, l'uso del verbo in riferimento ai timpani o ai cembali, strumenti tipici di culti estatici quali quelli di Cibele e di Bacco, si possono citare Catull. 63, 10 (*quatiensque terga tauri ... caua*), Verg. *georg.* 4, 64 (*Matris quate cymbala circum*) e Ov. *Ib.* 454 (*et quatiat molli tympana rauca manu*).

Per quanto concerne il motivo delle fiamme, oltre al modulo dell'incendio della casa, quale espressione della potenza e dell'epifania del dio, che Ovidio sembra riprodurre con immagini e termini appropriati al *topos* (per *lampades*, grecismo impiegato prevalentemente in poesia⁵⁴¹, qui unito al verbo *ardere*, si può confrontare Eur. *Bacch.* 594, ἄπτε ... αἴθοπα λαμπάδα; la coloristica rappresentazione della casa splendente di rosseggianti fiamme, *rutilis conlucere ignibus aedes*, può essere avvicinata all'immagine neviriana del palazzo di Licurgo *flammis flora fieri*), è possibile ricordare l'importanza che l'elemento del fuoco riveste nel rituale e nei miti incentrati sulla figura di Dioniso, il dio nato dal fuoco⁵⁴²: *ignigena* compare, in *met.* 4, 12, tra gli epiteti attribuiti al dio⁵⁴³, la cui nascita da Semele, colpita e incenerita dal fulmine di Zeus, è rievocata dallo stesso Ovidio in *met.* 3, 299 ss.⁵⁴⁴: il fulmine, causa, al contempo, della morte di Semele e della nascita di Dioniso, rappresenta l'ambigua natura di questo dio. A testimonianza dello stretto legame tra l'elemento fuoco/luce e il culto e l'epifania di Dioniso, oltre ai passi fin qui esaminati, si possono citare il fr. 23a R. delle *Bassaridi* di Eschilo che, sebbene corrotto, sembra contenere un'allusione al tracio monte Pangeo, illuminato da uno splendente bagliore, prodotto, probabilmente, dalla vampa delle

⁵⁴¹ Sull'uso di *lampas* in Ovidio, cfr. Bömer *ad loc.*; Bessone 1997, p. 201: "Prevalentemente poetico, il grecismo *lampas* è in Ov. più raro di *taeda*, a sua volta meno frequente di *fax*".

⁵⁴² Cfr. Rosati 2007, p. 295.

⁵⁴³ Su *ignigena* come *hapax*, calco di πυριγενής, cfr. Rosati 2007, *ad loc.*; all'epiteto si può avvicinare l'espressione *ortus in igne* di Ov. *fast.* 3, 503; πυρίσπορος è inoltre definito il dio in Opp. *Cyn.* 4, 304 e πυρόεις è qualificato da Nonno 21, 222. Il richiamo allusivo al fuoco del fulmine, contenuto in Ov. *met.* 4, 403, sembra confermato dall'impiego ovidiano dei nessi *rutili ignes* o *rutilae flammae* ad indicare i rosseggianti fulmini in *met.* 11, 436 (Ceice ricorda al marito i pericoli della navigazione, fra cui le folgori prodotte dagli aspri scontri dei venti: *uenti /... / excutiantque feris rutilos concursibus ignes*), *her.* 3, 64 (piuttosto che essere abbandonata, Briseide preferirebbe bruciare al vivido fuoco di un fulmine: *aut rutilo missi fulminis igne cremet*), *fast.* 3, 285 ss.: *Ecce deum genitor rutilas per nubila flammis / spargit*.

⁵⁴⁴ Il fulmine compare, inoltre, come elemento di cruciale importanza nel mito relativo ai Titani, folgorati da Zeus per aver dilaniato Dioniso Zagreus, mito centrale nei misteri dionisiaci e nella dottrina orfica. Si può inoltre aggiungere che lo stretto rapporto tra il fulmine e la nascita di Dioniso sembra costituire un elemento di rilievo nei culti mistici e nella tradizione iniziatica (cfr. le lamine auree di Thuri II A 1, 5; 2, 5; II B 1, 4 Pugliese Carratelli 2001, a cui rimando per l'analisi ed il commento). Sulla connessione tra il fulmine, la luce e l'iniziazione mistica, vd. Così 1987; Mendelsohn 1992; Seaford 2001, pp. 196-197; Gigli Piccardi 2008, pp. 243 ss.

torce⁵⁴⁵, Παγγαίου γὰρ ἀργυρήλατον / πρῶν' † ἐς τὸ τῆς ἀστραπῆς † πευκάεν
σέλας⁵⁴⁶; il fr. 70b di un ditirambo di Pindaro⁵⁴⁷, in cui, in riferimento ad un rito
bacchico, leggiamo ἐν δ' ὁ παγκρατῆς κεραυνὸς ἀμπνέων / πῦρ κεκίνηται; i versi
1082 ss. delle *Baccanti* euripidee, καὶ πρὸς οὐρανὸν / καὶ γαῖαν ἐστήριξε φῶς
σεμνοῦ πυρός, ed Oppiano *Cyn.* 4, 301-303: ἰὼ μάκαρ ὦ Διόνυσε, / ἅπτε σέλας
φλογερὸν πατρώιον, ἅν δ' ἐλέλιξον / γαῖαν.

Al di là dell'ambito strettamente dionisiaco, un interessante parallelo per la
distruzione della casa come punizione divina per un atto di umana empietà si ha ai versi
230 ss. del I libro delle *Metamorfosi* di Ovidio, dove Giove colpisce con la fiamma
vendicatrice il palazzo del feroce Licaone, colpevole di aver deriso la *pietas* dei suoi
sudditi e di aver dubitato della natura divina di Giove, a cui offre un banchetto
cannibalico. Nel momento in cui la carne umana viene imbandita sulla mensa, il dio
provoca la distruzione della casa del crudele tiranno:

*quod simul imposuit mensis, ego uindice flamma
in domino dignos euerti tecta Penates.*

Per quanto riguarda, invece, il motivo della luce che, associata ad un intenso
fragore, pervade la casa in corrispondenza di una teofania, mi sembra interessante
ricordare un passo dell'*Anfitrione* di Plauto, che presenta evidenti analogie con i vv. 594
ss. delle *Baccanti* di Euripide, dove il coro si getta a terra, impaurito di fronte al
terremoto e all'incendio che si abbattono sul palazzo di Penteo nel momento
dell'epifania di Dioniso⁵⁴⁸. Si tratta dei versi 1060 ss. della commedia plautina, dove

⁵⁴⁵ Le torce, la cui immagine è evocata da Ovidio mediante il nesso *pingues lampades* (cfr. *pingues taedae* in Lucr. 5, 296; Verg. *ecl.* 7, 49; Lucan. 3, 681-682), costituiscono, come noto, un elemento caratteristico dei notturni riti dionisiaci. Sulla fiaccola come attributo tradizionale delle Menadi, cfr. Lavecchia 2000, pp. 150 ss., che cita vari passi, fra cui Eur. *Bacch.* 146 e 307. In ambito latino, può essere interessante ricordare un passo del resoconto liviano sullo scandalo dei Baccanali, in cui è descritto un rito compiuto dalle matrone romane che, come baccanti, coi capelli al vento, correvano fino al Tevere, per immergervi delle fiaccole ardenti che, grazie allo zolfo e alla calce in esse contenuti, mantenevano intatta la fiamma: *matronas Baccharum habitu, crinibus passis, cum ardentibus facibus decurrere ad Tiberim demissasque in aquam faces, quia uiuium sulphur cum calce insit, integra flamma efferre* (39, 13, 12). Sul significato del rito, interpretato sia come la manifestazione prodigiosa della potenza del dio, sia come un rito purificatorio dell'iniziazione dionisiaca, cfr. Ronconi-Scardigli 1980, *ad loc.* e relativa bibliografia; Bonfanti 2000, p. 337; Briscoe 2008, *ad loc.*

⁵⁴⁶ Sommerstein 2008, p. 22 propone il seguente testo: Παγγαίου γὰρ ἀργυρήλατοι / πρῶνες
τότ' ἀστράψουσι πευκάεν σέλας.

⁵⁴⁷ Il testo e la numerazione del frammento corrispondono all'edizione di Race 1997.

⁵⁴⁸ Riguardo all'influenza delle *Baccanti* euripidee sull'*Amphitruo* di Plauto e sulle affinità tra i
versi 1063 ss. della commedia latina ed i vv. 594 ss. della tragedia euripidea, cfr. Stewart 1958, pp. 348

Bromia, ancella il cui nome, evocante uno dei principali appellativi di Dioniso, contribuisce ad istituire un collegamento allusivo con il referente mitico bacchico, rievoca, in un *canticum* di evidente colorito tragico⁵⁴⁹, i prodigiosi eventi che durante il parto di Alcmena avevano preannunziato la teofania di Giove: uno strepito, un tuono improvviso porta i presenti nella casa a prostrarsi a terra in preda al terrore (vv. 1062-1063: *Strepitus, crepitus, sonitus, tonitrus. Ut subito, ut prope, ut ualide tonuit! / Ubi quisque institerat, concidit crepitu*)⁵⁵⁰, come accade alle donne del coro ai versi 596 ss. delle *Baccanti* euripidee; in entrambi i casi segue l'invito rivolto dal dio ai presenti a rialzarsi e a farsi coraggio (Eur. *Bacch.* 606-607; Plaut. *Amph.* v. 1066) e, nella tragedia euripidea, Penteo, nella commedia latina, Bromia rimarranno entrambi vittime di una percezione illusoria scatenata dalla teofania: come il sovrano di Tebe pensa ad un incendio divampato nel palazzo alla vista del fuoco appiccato da Bacco sulla tomba della madre (Eur. *Bacch.* v. 624: ὁ δ' ὥς ἐσεῖδε, δώματ' αἴθεσθαι δοκῶν), analogamente Bromia, colpita da un accecante bagliore, crede che vada a fuoco la casa: *ardere censui aedis, ita tum confulgebant* (v. 1067). Agli stessi prodigiosi eventi, di cui era stata testimone, l'ancella tornerà a fare riferimento nel dialogo, immediatamente successivo, con il padrone Anfitrione, in cui spiega come l'improvvisa apparizione del dio fosse stata annunciata da un tuono che, accompagnato da un intenso bagliore, sembrava aver causato il crollo della casa: *Ibi continuo contonat / sonitu maxumo. Aedis primo ruere rebamur tuas; / aedes totae confulgebant tuae, quasi essent aureae* (vv. 1094 ss.). L'immagine dell'apparente crollo ed incendio della casa, in concomitanza con la manifestazione della presenza divina, può essere avvicinata alle allucinazioni che accompagnano l'epifania di Dioniso nell'episodio ovidiano delle Minieidi: in entrambi i casi è sottolineato il carattere soggettivo della percezione visiva (v. 1067: *ardere censui*, v. 1095: *ruere rebamur* nell'*Anfitrione* plautino; *ardere uidentur* in Ov. *met.* 4, 402) ed il verso 1067 della commedia, *ardere censui aedis, ita tum confulgebant*, riecheggiato dallo stesso Plauto al v. 1096, *aedes ... confulgebant*, può essere accostato all'ovidiano

ss.; Slater 1990, pp. 101 ss., che considera la commedia un rimaneggiamento parodico della tragedia euripidea; Oniga 1991, *ad loc.*; Christenson 2000, *ad loc.*; Bianco 2007, pp. 250 ss.

⁵⁴⁹ Sulla monodia paratragica di Bromia, cfr. Bianco 2007, pp. 250 ss.

⁵⁵⁰ Sugli effetti stilistici e fonici di questi versi, cfr. Oniga 1991, *ad loc.*, che sottolinea come la studiata costruzione del v. 1062, con il primo emistichio formato da parole omoteleutiche e isosillabiche, la concentrazione degli astratti di suono in *-tus* ed il secondo emistichio caratterizzato dalla triplice anafora, riproduca le movenze proprie dello stile tragico (cfr. il fr. 336 R³. del *Teucer* di Pacuvio: *strepitus fremitus, clamor tonitruum et rudentum sibilus*).

conlucere ignibus aedes, in cui si segnala l'impiego di *conluceo*, verbo di uso raro in Ovidio, attestato in soli altri due passi dell'intera produzione letteraria del poeta.⁵⁵¹

V. La partecipazione indistinta di uomini e donne ai riti bacchici (*met.* 3, 528 ss.): un confronto con Eur. *Bacch.* 35 ss. e con il fr. 235-236 R³. delle *Bacchae* di Accio

Ai versi 528-530 del III libro delle *Metamorfosi*, Ovidio descrive il precipitarsi della folla all'arrivo del nuovo dio:

*Liber adest festisque fremunt ululatibus agri;
turba ruit, mixtaeque uiris matresque nurusque,
uulgusque proceresque ignota ad sacra feruntur.*

L'apertura del verso, *Liber adest*, in cui, come già abbiamo avuto modo di osservare, il verbo indica la compiuta realizzazione della profezia di Tiresia (vd. *aderit*, v. 519), non appare solo come l'annuncio dell'arrivo di Bacco nella sua città natale, ma sembra riecheggiare il grido delle masse che accolgono ed acclamano il dio⁵⁵².

Il clima di eccitazione e di gioioso entusiasmo che investe l'intera città di Tebe è efficacemente reso dal poeta mediante il ricorso a vari artifici stilistici, nonché attraverso attente scelte lessicali e metriche. Due tecnicismi del linguaggio dionisiaco, quali *fremo* e *ululatus*⁵⁵³, contribuiscono a creare un'atmosfera di intensa sonorità: *fremo*, termine di suono corrispondente al greco βρέμω e “denotante un rumore confuso e prolungato, di varia e spesso forte intensità”⁵⁵⁴, può essere impiegato come verbo proprio del linguaggio bacchico per indicare le urla indistinte e selvagge emesse durante

⁵⁵¹ Ov. *her.* 14, 25, in cui il verbo è impiegato in riferimento allo sfolgorio delle fiaccole nel palazzo di Pelasgo, dove vengono condotte le figlie di Danao: *undique conlucent praecinctae lampades auro*; *fast.* 5, 363, in cui la dea Flora spiega le possibili ragioni della presenza di fiaccole durante la sua ricorrenza: “*uel quia purpureis collucent floribus agri / lumina sunt nostros uisa decere dies*”. Il nesso formato dal verbo *conlucere* e dal sostantivo *ignis* è invece attestato in Verg. *Aen.* 11, 209, *certatim crebris conlucent ignibus agri*, in riferimento ai fuochi dei roghi destinati ai morti privi di ogni onore; Stat. *silv.* 1, 6, 89, *conlucet polus ignibus*, e Tac. *hist.* 5, 13, 1, dove compare per descrivere un prodigio rappresentato dall'improvviso illuminarsi del tempio di Gerusalemme, a cui seguono l'apertura delle porte del santuario ed un moto grandissimo, accompagnato da una voce sovrumana: *Evenerant prodigia ... et subito nubium igne conlucere templum*.

⁵⁵² Cfr. Bömer, *ad loc.*

⁵⁵³ Per *ululatus* come termine proprio del linguaggio dionisiaco, vd. *supra*, pp. 117 ss.

⁵⁵⁴ A. Traina s. v. *fremo*, *EV* II, p. 590.

il rituale orgiastico. Il termine è usato da Virgilio nell'episodio dionisiaco di Amata per evocare il tipico grido rituale (*Aen.* 7, 389: *euhoē Bacche fremens*), mentre l'accostamento di *fremo* al sostantivo *ululatus* ricorre nel quarto libro del poema virgiliano per esprimere i lamenti e le grida lanciate dalle donne al diffondersi della notizia della morte di Didone, grida che “richiamano le esternazioni foniche dei Baccanti nella fase orgiastica”⁵⁵⁵.

Nel passo ovidiano, la valenza acustica del verbo è ulteriormente sottolineata dall'allitterazione con *festis* e dall'iterazione della vocale /u/, peraltro ictata, data dall'associazione con il successivo *ululatibus*.

L'immagine, fortemente evocativa, dei campi che fremono di grida, quasi come un'entità animata, rivela la potenza della religione dionisiaca, il cui impatto ha un effetto, per così dire, totalizzante, arrivando a coinvolgere persino la natura circostante. Un confronto interessante mi sembra possa essere istituito con i vv. 995 ss. delle *Tesmoforiazuse* di Aristofane, in cui il coro, rivolgendosi a Bacco e rievocando un rito dionisiaco, ricorre all'immagine del Citerone, che echeggia di clamori, e dei monti folti di ombrose selve che fremono rumorosamente: ἀμφὶ δὲ σοὶ κτυπεῖται / Κιθαίρωνιος ἡχώ, / μελάμφυλλά τ' ὄρη / δάσκια πετρώδεις τε νάπαι βρέμονται, dove il vibrare, il fremere delle selve è reso dal verbo, a radice onomatopeica, βρέμω⁵⁵⁶.

La struttura metrica dei vv. 528-529, entrambi con cesura semiternaria e semisettenaria, contribuisce a conferire alla narrazione un'impressione di accentuata concitazione, ulteriormente rafforzata dall'accumulo di termini coordinati da *-que*. La costruzione polisindetica sembra avere la funzione di sottolineare la straordinaria forza di attrazione del culto bacchico: donne mature e più giovani (*matresque nurusque*⁵⁵⁷),

⁵⁵⁵ Bocciolini Palagi 2007, p. 189.

⁵⁵⁶ Di maggiore impatto appare l'immagine del coinvolgimento del monte e degli animali all'estasi bacchica espressa dal verbo συμβακχεύω al v. 726 delle *Baccanti* di Euripide: πᾶν δὲ συνεβάκχευ' ὄρος / καὶ θῆρες, οὐδὲν δ' ἦν ἀκίνητον δρόμῳ. Con questi versi il poeta non sembra voler alludere semplicemente al riecheggiare del monte, bensì ad una sorta di comunione soprannaturale tra l'uomo, gli animali e la natura, coinvolti nel clima di possessione dionisiaca. L'immagine del monte preso da agitazione bacchica potrebbe aver ispirato uno dei due frammenti superstiti di una tragedia di Santra di soggetto dionisiaco, frammento in cui la partecipazione della natura alla dimensione orgiastica è efficacemente espressa dal verbo *bacchor*, con soggetto personificato *nemus*: *ita oppletum sono / furenter omni a parte bacchatur nemus* (fr. I R.³).

⁵⁵⁷ Il nesso *matresque nurusque*, peraltro nella stessa sede metrica, torna in Ov. *met.* 4, 9, nell'episodio bacchico delle Minieidi: donne e ragazze obbediscono all'ordine del sacerdote di celebrare il rito dionisiaco, abbandonando i loro lavori domestici ed assumendo il tipico abbigliamento bacchico (*parent matresque nurusque / telasque calathosque infectaque pensa reponunt*). Sul nesso, frequente in Ovidio per indicare tutto il sesso femminile, cfr. Rosati 2007, *ad loc.* Sull'uso ovidiano di *nurus*, che il poeta impiega per designare “un gruppo di giovani donne sposate, differenziandole dalle più mature *matres*”, cfr. inoltre Degl'Innocenti Pierini 2008a, p. 391.

persone di umili origini e principi (*uulgusque proceresque*) accorrono attratti dai riti del dio. L'insistenza sulla partecipazione indistinta dell'intera collettività al culto di *Liber* pone l'accento sull'egualitarismo⁵⁵⁸ della religione bacchica, che ne costituisce un tratto essenziale. Quelli dionisiaci sono riti in cui ogni distinzione, di età, di sesso, di ceto sociale, si annulla definitivamente; giovani e vecchi, ricchi e poveri sono accomunati dalla gioia e dall'oblio che il dio offre. Più volte questo tema è sottolineato da Euripide nelle sue *Baccanti*: ai vv. 206 ss. Tiresia sostiene che quando si tratta della danza rituale il dio non distingue né il giovane né il meno giovane, ma preferisce essere onorato da tutti, indistintamente, mentre ai vv. 421 ss. è il coro a pronunciare una formulazione egualitaristica della religione bacchica, affermando che il dio concede a chiunque di poter fruire del piacere del vino, senza distinguere tra chi gode di prosperità e chi ne è privo. La descrizione della composizione dei tiasi fornita dal messaggero al v. 694 della medesima tragedia conferma, inoltre, la presenza indifferenziata di donne giovani e meno giovani, nonché di vergini: νέαι παλαιαὶ παρθένοι τ' ἔτ' ἄζυγες⁵⁵⁹.

Se l'indicazione relativa al superamento di ogni distinzione, sia di età che di rango sociale, testimonia, quindi, la ripresa di uno degli aspetti fondamentali del dionisismo, così come lo vediamo rappresentato nelle *Baccanti* di Euripide, il confronto con i versi 35 ss. della tragedia greca e con il frammento 235-236 R.³ delle *Bacchae* di Accio dimostra, al contempo, l'originalità dell'elaborazione ovidiana.

Ai vv. 32 ss. del prologo delle *Baccanti*, Dioniso, giunto a Tebe sotto le spoglie di un giovane straniero proveniente dalla Lidia, dichiara di aver colpito con il pungolo della follia le sorelle di Semele⁵⁶⁰, colpevoli di aver dubitato della sua origine divina, e di aver coinvolto in questo stato di delirante sconvolgimento tutte le donne tebane che, insieme alle figlie di Cadmo, indistintamente, dimorano sotto verdi abeti, tra nude rocce (vv. 35-37):

καὶ πᾶν τὸ θῆλυ σπέρμα Καδμείων, ὅσαι
 γυναῖκες ἦσαν, ἐξέμηνα δωμάτων·
 ὁμοῦ δὲ Κάδμου παῖσιν ἀναμεμειγμένοι

⁵⁵⁸ Sul concetto, cfr. Guidorizzi 1989, p. 179; Seaford 2001, pp. 38 e 48; Barchiesi 2007, *ad loc.*

⁵⁵⁹ Eur. *Bacch.* 206 ss.: οὐ γὰρ διήρηχ' ὁ θεὸς οὔτε τὸν νέον / εἰ χρή χορεύειν οὔτε τὸν γεραίτερον, / ἄλλ' ἐξ ἀπάντων βούλεται τιμὰς ἔχειν / κοινάς; vv. 421 ss.: ἴσαν δ' ἐς τε τὸν ὄλβιον / τὸν τε χεῖρονα δῶκ' ἔχειν / οἴνου τέρψιν ἄλυπον.

⁵⁶⁰ Eur. *Bacch.* 32-34: τοιγάρ νιν αὐτὰς ἐκ δόμων ὠιστρησ' ἐγὼ / μανίαις, ὄρος δ' οἰκοῦσι παράκοποι φρενῶν, / σκευὴν τ' ἔχειν ἡνάγκασ' ὀργίων ἐμῶν.

In questi versi si è soliti indicare il modello del frammento 235-236 R³. delle *Bacchae* di Accio, in cui è descritto l'effetto dell'intervento del dio sulle donne di Tebe:

deinde omnis stirpe cum incluta Cadmeide
*uagant matronae percitatae ...*⁵⁶¹

Le acute osservazioni formulate da Mariotti⁵⁶² e da Traina⁵⁶³ sul frammento hanno evidenziato i principali tratti che distinguono i versi acciani dall'ipotesto greco, mettendo in luce alcuni degli aspetti caratteristici del *uertere* latino, quali la romanizzazione. Una prima differenza riguarda il modo in cui i due poeti presentano un fatto pressoché analogo: se la formulazione euripidea enfatizza l'azione compiuta e riferita in prima persona dal dio, attraverso l'uso dell'aoristo ἐξέμηνα, a cui corrisponde il precedente ὤστρησ' ἐγὼ (v. 32), il presente acciano *uagant* pone l'accento non sull'agente e la causa dell'atto, bensì sull'effetto dell'azione stessa. Vale la pena riportare, su questo punto, la fine spiegazione di Mariotti: «Il remplace le rapport de Bacchus par une image pittoresque, l'action ponctuelle (indiquée par l'aoriste) par un présent duratif [...]. On aperçoit là la recherche d'un art plus suggestif, en un certain

⁵⁶¹ Riporto il frammento secondo l'edizione noniana di Lindsay, p. 749. Le note difficoltà che gravitano intorno al testo del frustulo, citato da Nonio nel *De compendiosa doctrina* per l'uso dell'attivo *uagare* in luogo del deponente *uagari*, rendono difficile una sicura restituzione del frammento, che nei codici noniani appare alterato da una pesante dittografia: *Accius Baccheis: deinde omnis stirpe cum incluta Cadmide uagant matronae percitatae tumultu uecordi uagas insania. Turpilius Leucadia: uultu uecordi uagas insania. Accius Tereo.* (Per un esame dei principali problemi testuali e delle varie ipotesi di ricostruzione del frammento acciano, cfr. da ultimo Rosato 2005, pp. 157 ss. con relativa bibliografia). La spiegazione della possibile genesi dell'errore, fornita da I. Mariotti 1965, p. 210 (= 2006, p. 98), secondo cui la ripetizione delle parole *uecordi uagas insania* sarebbe da ricondurre all'omissione, per omoteleuto, della porzione di testo che va da *tumultu* a *uultu* nel modello, con successiva restituzione della parte saltata, porta a considerare la parola *insania* appartenente non ad Accio, come volevano Ribbeck 1897³, 192, Warmington 1957, 392, D'Antò 1980, 101, bensì al frammento della *Leucadia* di Turpilio, che segue nel testo di Nonio (la spiegazione di I. Mariotti, le cui argomentazioni appaiono le più solide, è stata accolta da A. Traina 1974², 200 n. 3; Pociña 1987, 720 n. 24; Rosellini 1996, 115 n. 1). Secondo l'ipotesi suggerita dallo studioso, dovremmo quindi restituire ad Accio non *insania*, bensì *tumultu*. Sicuramente più macchinosa appare la ricostruzione della genesi della ripetizione suggerita da Nosarti 1976, 56-57, che integra il secondo senario con l'avverbio *turpiter* (si veda, inoltre, Nosarti 1999, 112 ss.). Data l'incertezza e i dissensi che riguardano la parte di testo che segue al participio *percitatae*, “la cautela impone di non adoperare, in un esame contrastivo con il presunto ipotesto greco, nient'altro che il testo da *deinde a percitatae*” (Rosato 2005, p. 160). La correzione del trådito *cadmide* in *Cadmeide* che, proposta dal Mercier, fa del verso un senario giambico, è stata generalmente accolta dagli studiosi, sebbene *Cadmeis* non sia attestato nel latino arcaico (sulla questione, cfr. I. Mariotti 1965, p. 210 = 2006, p. 98; Nosarti 1976, 55 n. 4; I. Mariotti 1981, 223 n. 20 = 2006, p. 207 n. 20). Il trådito *omnis* è unanimemente difeso rispetto ad *omni* proposto da Ribbeck (cfr. A. Traina 1974², 200 n. 3; Nosarti 1976, 55 n. 3; D'Antò 1980, 298; Pociña 1987, 720).

⁵⁶² I. Mariotti 1965, pp. 210 ss. (= 2006, pp. 98 ss.).

⁵⁶³ A. Traina 1974², pp. 200 ss.

sens plus pictural, qui frappe d'une façon expressive et allusive, plutôt que sobre et claire suivant les normes de la plus pure littérature classique. Beaucoup est donc laissé à l'imagination de l'auditeur ou du lecteur, d'après la technique raffinée et subtilement rhétorique de l'ἔμφασις⁵⁶⁴».

Un confronto puntuale tra i versi delle due tragedie consente di comprendere come Accio sia riuscito a rendere il senso e il tono del modello, ricorrendo però a procedimenti stilistici diversi, quali la studiata collocazione delle parole, la scelta di termini rari e solenni, nonché di espressioni tipicamente romane, e perciò non riconducibili ad alcun originale greco, come *matronae*. Nel prologo di Euripide, Dioniso dichiara di aver reso folli tutte le donne tebane, nessuna esclusa (vv. 35-36: πᾶν τὸ θῆλυ σπέρμα Καδμείων, ὅσαι / γυναικες ἦσαν), e di averle spinte sui monti, lontano dalla città, in preda al delirio: la formulazione euripidea che, come osserva Traina, insiste sulla quantità, attraverso l'espressione tautologica πᾶν ... ὅσαι ἦσαν, è resa in latino da *omnes ... matronae*. In particolare, a πᾶν ... ὅσαι ἦσαν si può far corrispondere l'aggettivo *omnes*, che acquista particolare rilievo per la collocazione in posizione iniziale, immediatamente dopo *deinde* (semplice formula di passaggio come il καὶ di Euripide), e, soprattutto, per il forte iperbato che lo separa dal sostantivo; a τὸ θῆλυ σπέρμα Καδμείων corrisponde il termine *matronae*, mentre il verso ὁμοῦ δὲ Κάδμου παῖσιν ἀναμειγμέναι è reso dall'acciano *stirpe cum incluta Cadmeide*, in cui spicca il termine poetico *incluta*, accompagnato dal patronimico. Sono proprio questi due ultimi punti della versione latina ad aver suscitato particolare interesse, data l'innovativa e pregnante scelta del termine, tipicamente romano, *matronae*, che rispetto alla formulazione euripidea fornisce un'indicazione aggiuntiva sulla condizione e lo *status* delle adepte del dio: sono le donne libere e le madri di famiglia (*matronae*) ad essere travolte dalla frenesia bacchica, insieme con le figlie del re Cadmo, l'eroe fondatore della città. Sono, quindi, le persone di sesso e condizione sociale che meno ci si aspetterebbe coinvolte nell'ebbrezza orgiastica: in questa innovazione acciana, la cui portata ideologica “va ben oltre una mera *Romanisierung* delle forme”⁵⁶⁵, Traina⁵⁶⁶ scorge il riflesso di un atteggiamento, tipicamente romano, di diffidenza e ostilità nei

⁵⁶⁴ I. Mariotti 1965, p. 212 (= 2006, p. 100).

⁵⁶⁵ Rosato 2005, p. 162 n. 8.

⁵⁶⁶ A. Traina 1974², p. 201.

confronti dei culti orgiastici, una reazione della *grauitas* romana di fronte all'eccessiva sfrenatezza del corteo bacchico⁵⁶⁷.

Il confronto di questi passi della tradizione tragica, sia greca che latina, con i vv. 528 ss. del III libro delle *Metamorfosi* permette, a mio parere, di rilevare delle importanti differenze, che gettano una luce sulla diversa valutazione dell'operato del dio nel poema ovidiano. Innanzitutto, l'indicazione dell'arrivo di *Liber* segue, in Ovidio, la rivelazione della profezia di Tiresia, rappresentandone la compiuta realizzazione, mentre nella tragedia euripidea è il dio stesso ad annunciare nel prologo il proprio arrivo a Tebe, ma è soprattutto l'assenza di un qualunque riferimento all'intervento diretto del dio sulle donne tebane a distinguere i versi del poema dal modello euripideo. Mentre nelle *Baccanti* la celebrazione dei riti bacchici appare la diretta conseguenza della follia indotta da Dioniso come punizione del colpevole atteggiamento delle sorelle di Semele, costrette, nel loro delirio, ad indossare il tipico abbigliamento dionisiaco (notevole l'insistenza sull'azione compiuta in prima persona dal dio nelle forme ὠίστρησ' ἐγὼ, ἡνάγκασ', ἐξέμηνα), l'entusiastica partecipazione della folla agli *ignota sacra* di *Liber* è presentata, dal Sulmonese, come l'effetto diretto dell'arrivo del nuovo dio, la cui potenza si manifesta nella capacità di attirare spontaneamente, senza indurre nessuno stato di *furor*, una straordinaria folla di persone, di ogni età, sesso, rango sociale. Se già il frammento acciano “mette in ombra la prima persona, l'atto divino”⁵⁶⁸ per concentrarsi sull'effetto dell'azione, il ruolo e la responsabilità del dio appaiono fortemente ridotti, se non eclissati, nel passo delle *Metamorfosi*. La rappresentazione del clima di festosa eccitazione che segue l'arrivo di *Liber* e dell'accorrere spontaneo della folla alla celebrazione dei suoi riti, senza alcun riferimento alla follia provocata dal dio, sembra avere la funzione di sottolineare ulteriormente la *hybris* di Penteo, il solo a non riconoscere l'autorità del vate Tiresia e a non partecipare all'entusiasmo che invade la città all'avvento del dio. Nelle *Baccanti* euripidee, il *furor* indotto da Dioniso nelle donne di Tebe è dettato dalla volontà del dio di dimostrare alle sorelle della madre e all'intera città di Tebe la sua natura divina e la potenza del suo culto, ed è quindi riconducibile ad un atto di rivendicazione di Bacco, offeso dal mancato riconoscimento della sua vera origine: “È necessario che questa città impari, anche se non lo vuole, che le manca ancora di essere iniziata ai miei riti, e bisogna che io prenda le difese di mia

⁵⁶⁷ Di romanizzazione della tragedia parla anche Zimmermann 2002, p. 340.

⁵⁶⁸ A. Traina 1974², p. 200.

madre, rivelandomi ai mortali come il dio che ella ha generato a Zeus”, dichiara Dioniso ai vv. 39 ss. del prologo.

Nel racconto ovidiano, il dio non ha bisogno di ricorrere alla follia per indurre il popolo a celebrare i suoi riti: l'opposizione al suo culto riguarda, infatti, il solo Penteo, come si evince dall'insistenza sulla partecipazione ai riti di tutte le componenti della popolazione. È proprio su questo ultimo aspetto della narrazione ovidiana, e, in particolare, sul v. 529, che vorrei soffermarmi, evidenziando un elemento di novità rispetto ai versi tragici sopra analizzati, novità che potrebbe essere letta in direzione di un processo di romanizzazione operato dal poeta.

Ai vv. 35 ss. delle *Baccanti*, Euripide insiste, come abbiamo visto, sulla partecipazione di tutte le donne tebane al culto bacchico, ricorrendo ad un'espressione, πᾶν τὸ θῆλυ σπέρμα Καδμείων ὅσαι γυναῖκες, in cui la ripetizione è finalizzata ad enfatizzare l'esclusione degli uomini da un rituale riservato alla sola componente femminile⁵⁶⁹, come testimoniano le terribili conseguenze della successiva intrusione di Penteo nei tiasi bacchici: il dio ha colpito con la sua follia solo le donne della città e le ha colpite tutte, indistintamente, insieme alle principesse di stirpe reale (ὁμοῦ δὲ Κάδμου παῖσιν ἀναμειγμέναι). Confrontando con questi versi l'espressione *mixtaeque uiris matresque nurusque* del v. 529 del III libro delle *Metamorfosi*, colpisce come nella narrazione ovidiana l'entusiasmo che investe la città non coinvolga, come in Euripide e, per quanto ci è dato sapere, in Accio, solo le donne, ma comprenda anche la componente maschile. Distaccandosi dalla tradizionale rappresentazione dei riti bacchici quali riti esclusivamente femminili, Ovidio presenta l'immagine della partecipazione indistinta di uomini e donne ai *sacra* di *Liber*: se il participio ἀναμειγμέναι sottolinea, in Euripide, la mescolanza delle donne tebane con le figlie del re Cadmo, indicando il superamento di ogni distinzione di rango sociale, il *mixtae* ovidiano evidenzia, piuttosto, l'abolizione di ogni differenziazione di genere, indicando la compresenza di donne e uomini al medesimo culto, compresenza che costituisce uno dei tratti peculiari dei riti bacchici repressi dal senato nel 186 a.C. La formulazione ovidiana *mixtaeque uiris matresque nurusque* richiama, infatti, alla mente le espressioni *permixti uiri feminis* o *mixti feminis mares* utilizzate da Livio nel suo ampio racconto dello scandalo dei Baccanali (39, 8, 6; 39, 13, 10): stando alla testimonianza dello storico, l'ammissione degli uomini al culto bacchico, inizialmente riservato alle sole

⁵⁶⁹ Così spiegano la ripetizione euripidea Dodds 1960², *ad loc.*; Roux 1972 *ad loc.*

donne, avrebbe costituito una delle principali riforme che alterarono la pratica e il rituale delle associazioni romane, generando una situazione di promiscuità, indicata come una delle cause fondamentali di corruzione e depravazione dei giovani adepti. Livio parla infatti di tre principali innovazioni introdotte nel culto dalla sacerdotessa campana Paculla Annia: iniziazione degli uomini, prima esclusi dal culto, svolgimento notturno delle cerimonie, che precedentemente avevano luogo in pieno giorno, ed incremento della frequenza dei riti di iniziazione da tre volte all'anno a cinque volte al mese: *primo sacrarium id feminarum fuisse, nec quemquam eo uirum admitti solitum. Tres in anno dies statos habuisse, quibus interdum Bacchis initiarentur, sacerdotes in uicem matronas creari solitas. Pacullam Anniam Campanam sacerdotem omnia tamquam deum monitu immutasse; nam et uiros eam primam filios suos initiasse, Minium et Herennium Cerrinios, et nocturnum sacrum ex diurno et pro tribus in anno diebus quinos singulis mensibus dies initiorum fecisse* (39, 13, 8-9).

Alla rivelazione delle innovazioni del culto, segue l'interpretazione dei fatti, con l'evidenziazione delle nefaste conseguenze di queste riforme: *ex quo in promiscuo sacra sint et permixti uiri feminis et noctis licentia accesserit, nihil ibi facinoris, nihil flagitii praetermissum. Plura uirorum inter sese quam feminarum stupra esse.*

Nella narrazione dello storico, che, conforme alla versione ufficiale dei fatti servita da giustificazione ai provvedimenti repressivi, risente delle amplificazioni e deformazioni strumentali della propaganda anti-bacchica, il risultato dei cambiamenti introdotti da Paculla Annia è chiaro: immoralità e depravazione diventano i segni distintivi di quelle riunioni notturne cui partecipavano, insieme, uomini e donne. Livio insiste sul dato della mescolanza dei sessi, ricorrendo, nello stesso periodo, a due composti formati sulla radice *misc-*: il participio *permixti* richiama il precedente *promiscuo* per l'idea del “mescolarsi indistintamente” contenuta nella medesima radice. Le cerimonie bacchiche diventano l'occasione ed il luogo deputato a ogni delitto e a ogni infamia: *nihil ibi facinoris, nihil flagitii praetermissum*, con enfatica ripetizione di *nihil* seguito, in entrambi i casi, dal genitivo di sostantivi legati da allitterazione e indicanti azioni moralmente riprovevoli. Sul motivo della promiscuità sessuale Livio si era già soffermato nell'introduzione della vicenda, precisamente in 39, 8, 6, dove si legge: *cum uinum animos <...>⁵⁷⁰ et nox et mixti feminis mares, aetatis tenerae*

⁵⁷⁰ Sulle varie soluzioni adottate dagli editori al riguardo (tra cui l'integrazione di una forma verbale come *mouisset* o l'espunzione dal testo di *animos*), cfr. Briscoe 2008, *ad loc.*

maioribus, discrimen omne pudoris extinxissent, corruptelae primum omnis generis fieri coeptae, dove gli effetti dannosi del nuovo rituale sono sottolineati dall'enumerazione e dalla correlazione.

L'innovazione rappresentata dall'ammissione degli uomini ai culti bacchici, innovazione la cui attribuzione alla sacerdotessa Paculla Annia è stata giudicata da alcuni critici con un certo scetticismo, dato che la compresenza di uomini e donne in feste pubbliche in onore di Dioniso sembrerebbe una pratica attestata nel periodo ellenistico⁵⁷¹, almeno nel mondo greco, si carica, nella narrazione liviana, di una valenza morale fortemente negativa, alimentando l'accusa di pratiche sessuali illecite che si sarebbero tenute durante le riunioni notturne. Il quadro di depravazione delineato in queste pagine risponde pienamente alla preoccupazione moralistica di Livio che, sostenitore di una concezione fortemente etica della storia, conferisce al racconto un valore esemplare, attribuendo all'immoralità dei Baccanali una funzione ammonitrice nei confronti del lettore contemporaneo.

Sebbene l'indicazione della partecipazione indistinta di uomini e donne ai *sacra* di *Liber* non presenti, in Ovidio, un simile giudizio di condanna morale, essendo inserita in un contesto di gioiosa eccitazione, funzionale ad evocare la forza e l'impatto della

⁵⁷¹ La questione della veridicità delle riforme attribuite a Paculla Annia ha suscitato un vivace dibattito, in cui si sono distinte posizioni diverse. Le rivelazioni di *Hispala* sulle presunte innovazioni introdotte dalla sacerdotessa campana hanno attirato l'attenzione di Festugière 1954, pp. 89-94, che ha visto nello stile in cui esse sono riportate (una serie di frasi brevi, legate per asindeto) un valido argomento per sostenere l'ipotesi secondo cui la denuncia di *Hispala* sarebbe stata trascritta da Livio (o dalla sua fonte) a partire da un verbale dell'inchiesta o da un rapporto del console al senato. Le informazioni fornite da Livio non vengono messe in discussione nemmeno da Gallini 1970, pp. 13-14, e sono ampiamente difese da Rousselle 1982, pp. 28-34. Scettico appare, invece, Bruhl 1953, pp. 92 ss., il quale dubita non del fatto che dei cambiamenti potessero realmente essersi prodotti nei tiasi, ma che questi fossero effettivamente opera di Paculla Annia; per quanto riguarda, in particolare, l'innovazione rappresentata dall'iniziazione degli uomini al culto, lo studioso osserva come l'esclusione della componente maschile dai misteri corrispondesse alla situazione originaria dei riti bacchici, come attesta la stessa tragedia di Euripide, ma, puntualizza, nel II sec. a.C. le cose erano ormai cambiate: gli uomini partecipavano alle feste dionisiache nell'Egitto dei Tolomei, nel regno di Pergamo, come in Grecia, per cui è difficile credere che fosse stato diversamente in Italia. Sull'argomento torna Gruen 1990, pp. 52 ss., il quale osserva che se i tiasi bacchici erano originariamente riservati alle donne, vi era, nell'età ellenistica, una grande varietà di feste in onore di Dioniso che prevedevano la partecipazione congiunta di uomini e donne; per le testimonianze citate a sostegno della partecipazione degli uomini ai riti bacchici in età ellenistica e sulla loro controversa interpretazione, cfr. Nilsson 1957, pp. 4-12; Bruhl 1953, p. 93; Henrichs 1978, p. 133; Gruen 1990, n. 91. North 1979, p. 89, seguito da Rousselle 1982, pp. 28 ss., sostiene, invece, l'esistenza, in età ellenistica, di gruppi separati di uomini e donne: gli uomini potevano quindi essere ammessi al culto bacchico in questo periodo, ma avrebbero formato *thiasoi* distinti da quelli delle donne. Paculla Annia sarebbe stata, quindi, la prima ad iniziare degli uomini in un tiaso di sole donne. Si può infine ricordare l'ipotesi avanzata da Pailler 1988, pp. 435 ss., secondo cui le innovazioni attribuite alla sacerdotessa si spiegherebbero ammettendo un tentativo di sovrapposizione del culto di *Ceres* a quello di *Bacco*: Paculla Annia avrebbe proposto una congiunzione tra i tiasi bacchici, caratterizzati dalla promiscuità e dalla sregolatezza, con il culto di Cerere, riservato alle donne.

religione bacchica, appare comunque degno di nota che il riferimento ovidiano alla presenza maschile richiami un aspetto del culto bacchico più recente e innovativo rispetto al menadismo rituale, esclusivamente riservato alle donne, rappresentato nelle *Baccanti* euripidee e, come sembra, nelle *Bacchae* di Accio, aspetto, quello della compresenza di membri di entrambi i sessi all'interno dei tiasi, sentito, come abbiamo appena visto, caratteristico, in particolare, dei Baccanali di Roma. Lo conferma un passo del I libro dei *Fatti e detti memorabili* di Valerio Massimo, conservatoci dall' epitome di Nepoziano, in cui la mescolanza di uomini e donne appare, assieme allo svolgimento notturno dei riti, uno dei tratti distintivi di quegli scandalosi misteri bacchici repressi dal senato: *Bacchanalium mysteria fuere Romae. Sed cum temporibus nocturnis uiri ac feminae pariter essent furerentque, multo colentium sanguine † fe⁵⁷² et peregrina sacra abolita sunt* (1, 3, 1).

Un'importante testimonianza della partecipazione maschile alle associazioni bacchiche romane proviene dall'iscrizione contenente una copia del decreto senatoriale relativo alla repressione dei Baccanali⁵⁷³, in cui è prescritto che nessun uomo ricopra la carica di *sacerdos* e nessun uomo e nessuna donna quella di *magister*: *sacerdos nequis uir eset. magister neque uir neque mulier quisquam eset* (l. 10). Alle linee 19 ss. si stabilisce, inoltre, che il compimento di atti cultuali sarà concesso a gruppi di non più di cinque persone tra uomini e donne e solo dopo aver ottenuto l'autorizzazione del senato: *homines plous V oinuorsei uirei atque mulieres sacra ne quisquam | fecise uelet, neue inter ibei uirei plous duobus, mulieribus plous tribus | arfuisse uelent, nisei de pr. urbani senatuosque sententiad.*

A questa testimonianza si possono aggiungere alcuni passi delle commedie di Plauto, in cui gli uomini sono indicati come possibili iniziati al culto bacchico. Ai versi 836 ss. dei *Menaechmi*, Sosicle finge un accesso improvviso di pazzia di fronte alle accuse, per lui incomprensibili, della *matrona*, moglie di Menecmo I: ... *Bromie, quo me in siluam uenatum uocas? / Audio, sed non abire possum ab his regionibus*, esclama il personaggio in versi che sembrano rappresentare una parodia delle scene di follia

⁵⁷² Per il trādito *fe* sono stati proposti gli emendamenti *foeda* (Gertz e Kempf), *foeda ea et* (Novák), *fera et* (Eberhard). Cfr. Faranda 1971, p. 1026 n. 9.

⁵⁷³ CIL I² 581. L'epigrafe, ritrovata nel XVII secolo d.C. a Tiriolo, nel cuore del *Bruttium*, doveva comunicare ai *socii* le decisioni prese dal senato e impartire alle autorità locali gli ordini corrispondenti. Pailler 1988, pp. 185 ss. ipotizza che il testo riprodotto nell'epigrafe sia una versione specifica dell'ordinamento complessivo, versione destinata ai *foederatai*, che deriverebbe da un testo precedente più completo, da un *senatus consultum* generale, modificato per essere rivolto agli alleati d'Italia.

frequenti nel teatro tragico, come testimonia la scelta di espressioni e immagini tipiche del culto bacchico, quali l'invocazione al dio come *Bromius*, il motivo del richiamo di Dioniso, la cui presenza si manifesta attraverso la voce⁵⁷⁴, e l'allusione all'abitudine dei seguaci del dio di spingersi sui monti, in luoghi selvosi. Altri passi plautini, in cui si può vedere un'allusione alla possibile presenza di persone di sesso maschile nei tiasi bacchici, sono i versi 93 e 371-72 delle *Bacchides*, su cui mi soffermerò in seguito, e i versi 1016 ss. del *Miles gloriosus*, in cui leggiamo: Mi. *Cedo signum, si harunc Baccharum es.* - Pa. *Amat mulier quaedam quendam.* - Mi. *Pol istuc quidem multae.* - Pa. *At non multae de digito donum mittunt.* - Mi. *Enim cognovi nunc.* Il passo si inserisce nel contesto della commedia che Milfidippa e Palestrione stanno recitando per ingannare Pirgopolinice: Milfidippa chiede al suo interlocutore un segno di riconoscimento, per accertarsi della sua partecipazione al piano segreto, *signum* assimilato a quello in uso nelle associazioni misteriche bacchiche, e rappresentato, nel caso specifico, dall'anello che si credeva essere stato inviato al *miles* Pirgopolinice da parte di Acroteleuzio, come segno del suo amore.

La valutazione di questi versi si inserisce nella più ampia e dibattuta questione relativa all'interpretazione delle varie allusioni al *furor* bacchico presenti nel teatro plautino⁵⁷⁵: i riferimenti alle Baccanti e ai loro rituali contenuti nelle commedie possono essere interpretati come un'eco della diffusione dei riti bacchici a Roma, oppure si deve vedere in essi solo delle generiche allusioni alla follia dionisiaca, ispirate ai modelli letterari dell'autore? I vari riferimenti a temi bacchici, di cui il poeta sembra fare un uso sistematico per connotare la presentazione caricaturale di scene e personaggi deliranti, rivelano un'indubbia familiarità degli spettatori con i rituali dionisiaci: il problema è capire se questa conoscenza che il pubblico aveva si riduceva all'immagine del dionisismo trasmessa dal teatro oppure si appoggiava sull'esperienza delle contemporanee manifestazioni bacchiche. Diverse le opinioni al riguardo. Alcuni, come Boutemy, Della Corte e, più recentemente, Arcellaschi e Flower⁵⁷⁶, vedono nelle allusioni plautine al fenomeno bacchico il riflesso di alcuni aspetti delle contemporanee pratiche rituali diffuse a Roma; più scettico appare, invece, Bruhl, secondo cui la

⁵⁷⁴ Cfr. Eur. *Bacch.* 576 ss.

⁵⁷⁵ Altri passi, oltre a quelli sopra indicati per la partecipazione maschile ai riti bacchici, in cui Plauto fa riferimenti, più o meno allusivi, a temi dionisiaci sono: *Amph.* 702 ss.; *Aul.* 408 ss.; *Mil.* 856 ss.; *Cas.* 978-982. Per un'analisi di questi passi, cfr. Pailler 1988, pp. 232 ss., con relativa bibliografia.

⁵⁷⁶ Boutemy 1936, pp. 32-33; Della Corte 1969², p. 135 ss.; Arcellaschi 1990, pp. 35 ss.; Flower 2000, p. 26.

conoscenza che i Romani avevano dei Baccanali era legata essenzialmente al teatro, sebbene, precisa, non si potrebbe affermare in modo definitivo che la propagazione dei misteri dionisiaci in Italia verso il 200 a.C. non abbia contribuito ad ispirare al poeta quelle allusioni e comparazioni, chiaramente fondate sulla ricerca di effetti comici e parodici. Più radicale la posizione di Rousselle⁵⁷⁷, che esclude qualunque riferimento agli eventi contemporanei: le opere di Nevio, Plauto, Ennio, dando un'immagine negativa del culto estatico dionisiaco, avrebbero giocato un ruolo importante nel condizionare l'opinione pubblica prima della repressione del 186. Tra le varie opinioni formulate su questa complessa questione riguardante i rapporti tra creazione letteraria e realtà, appare degna di particolare attenzione quella di chi, come Pailler, non esclude la possibilità di conciliare i due aspetti: se la conoscenza che il pubblico aveva dei Baccanali poteva essere legata e condizionata dall'immagine del dionisismo trasmessa dal teatro, non è, d'altra parte, escluso un possibile riferimento alla realtà contemporanea che, caratterizzata dal progressivo diffondersi dei misteri bacchici, può aver condizionato il poeta nella scelta di rappresentare temi dionisiaci, fornendo alla *vis* comica plautina allusioni e riferimenti adatti a suscitare il riso degli spettatori. Il fatto che non si debba escludere un possibile riferimento all'attualità romana sembra confermato dall'analisi di alcuni passi, dai quali si possono ricavare informazioni talvolta piuttosto precise. Innanzitutto, il verso 980 della *Casina*, “*Nugatur sciens. nam ecaster nunc Bacchae nullae ludunt*”: di fronte a Lisidamo che chiama continuamente in causa le Baccanti per giustificare la propria condizione⁵⁷⁸, Mirrina interviene sottolineando che ormai le Baccanti avevano finito di divertirsi e di baccheggiare. È difficile non vedere in questa affermazione un'allusione alla soppressione delle orge bacchiche in seguito ai provvedimenti del 186: se le Baccanti non giocano più è perché la celebrazione dei loro riti era stata severamente vietata. Un ulteriore contributo può essere offerto dall'analisi linguistica, come nel caso del verso 408 dell'*Aulularia*, in cui il cuoco Congrione ricorre all'immagine metaforica delle *Bacchae* e del *bacchanal* per alludere ad una situazione di disordine e caos: *Neque ego umquam nisi hodie ad Bacchas ueni in bacchanal coquinatum; / ita me miserum et meos discipulos fustibus*

⁵⁷⁷ Rousselle 1987, pp. 193-198.

⁵⁷⁸ Plaut. *Cas.* 977 ss.: Cle. *Quin responde, tuo quid factum est pallio?*

Ly. *Bacchae hercle, uxor ...*

Cle. *Bacchae?*

Ly. *Bacchae hercle, uxor ...*

male contuderunt, esclama il personaggio, uscendo di corsa dalla casa di Euclione. Come evidenzia Pailler⁵⁷⁹, l'espressione *ad Bacchas ueni in bacchanal* richiama da vicino le formule *Bacas adiese*, *Bacanal habere*, con cui nella contemporanea iscrizione di Tiriolo si indica il processo di iniziazione ai riti bacchici, e a cui corrispondono, nel racconto liviano, le espressioni *initiare Bacchis*, *in sacrarium deducere*⁵⁸⁰. L'impiego consapevole, da parte di Plauto, della formula che evocava, presso i Romani, l'iniziazione ai riti dionisiaci, con riferimento all' "entrata tra i Baccanti", costituisce una significativa testimonianza del fatto che le espressioni e le modalità tipiche del rito iniziatico fossero conosciute, per quanto superficialmente si creda, dal poeta e dal suo pubblico.

Alla luce di queste premesse, torniamo ai versi sopra citati come possibile testimonianza della partecipazione degli uomini ai Baccanali. Se il passo dei *Menaechmi* appare forse troppo generico per poterne ricavare informazioni sulla realtà cultuale del tempo, i versi 1016 ss. del *Miles* sembrano fornire un'indicazione più precisa e concreta sui riti bacchici. Il poeta allude metaforicamente all'abitudine degli iniziati di riconoscersi attraverso dei *signa*: le associazioni, di carattere misterico e iniziatico, prevedevano, infatti, dei simboli di riconoscimento per i loro adepti. Notevole doveva essere, inoltre, l'effetto prodotto dalla formula di riconoscimento, *harum Baccharum es*, pronunciata da Milfidippa: indirizzata da una donna ad un uomo, questa breve, ma incisiva, espressione, che doveva suscitare il riso degli spettatori, pone l'accento sull'inversione dei ruoli rimproverata ai partecipanti ai Baccanali e sul coinvolgimento degli uomini nelle segrete e dissolute associazioni bacchiche, coinvolgimento severamente proibito dalle autorità senatoriali del 186: *Bacas uir nequis adiese uelet* è l'interdizione formulata alla linea 7 dell'iscrizione di Tiriolo.

Per quanto riguarda, infine, le *Bacchides*, alcuni passi della commedia hanno suggerito un richiamo allusivo alla realtà dei Baccanali di Roma; tra questi, in

⁵⁷⁹ Pailler 1988, p. 237.

⁵⁸⁰ Il senso proprio della formula *Bacas adiese*, oggetto di un preciso divieto formulato nell'epigrafe (*Bacas uir neque adiese uelet ceiuus*), è quello di "entrare tra le Baccanti, presentarsi presso le Baccanti", vale a dire "entrare nel *bacchanal*", termine con cui si indica sia il luogo in cui gli iniziati si riunivano per praticare i loro culti, sia le cerimonie celebrate dai gruppi bacchici (sul termine *bacchanal*, cfr. Pailler 1986, pp. 262 ss., secondo cui il significato originario sarebbe quello concreto di "santuario bacchico", attestato nell'iscrizione di Tiriolo, da cui si sarebbe poi sviluppato quello più astratto di "cerimonia bacchica". Robin 1979, pp. 63 ss., ritiene invece che sin dalle origini il termine esprimesse entrambe le nozioni). L'espressione, a cui corrisponde in Livio la forma *Bacchis initiari* (o *initiare*), implica quindi che l'iniziazione ai misteri bacchici consisteva nell'entrata dell'iniziando nella collettività che formava il tiaso.

particolare, il verso 53, *Quia, Bacchis, Bacchas metuo et bacchanal tuom*, pronunciato dal giovane Pistoclero in risposta alle seducenti proposte avanzategli da una delle sorelle, che tenta di conquistarlo ricorrendo alle armi dell'irresistibile fascino femminile. L'argomento decisivo con cui il personaggio rifiuta il pericoloso invito della donna è fondato sull'associazione e sull'identificazione delle *Bacchides*, che ha di fronte, alle Baccanti e al loro bacchanale, associazione favorita dalla somiglianza di suono e di atteggiamento con le *Bacchae*. Lo stesso gioco di parole sarà ripreso dal pedagogo Lido nel discorso che, infuriato per la ribellione del discepolo, pronuncia allontanandosi dalla casa delle sorelle: *Pandite atque aperite propere ianuam hanc Orci, opsecro; / nam equidem haud aliter esse duco; quippe quo nemo aduenit / nisi quem spes reliquere omnes esse ut frugi possiet. / Bacchides non Bacchides, sed Bacchae sunt acerrumae. / Apage istas a me sorores, quae hominum sorbent sanguinem. / Omnis ad perniciem instructa domus opime atque opipare* (vv. 368 ss.). Nelle parole del moralista Lido la casa delle protagoniste appare come un bacchanale, un luogo di perdizione, di rovina e infamia per chiunque vi acceda, e le Bacchidi non sono più Bacchidi, ma furiose Baccanti che succhiano, addirittura, il sangue degli uomini. Un possibile collegamento di questi versi con l'imperversare del culto bacchico a Roma è stato sostenuto, in particolare, da Arcellaschi, il quale ha visto in tutta la commedia una parodia del processo di iniziazione di un giovane uomo⁵⁸¹. L'accostamento tra le Bacchidi e le pericolose Baccanti, accostamento già suggerito dal titolo che, indicando come protagoniste delle donne il cui nome include un riferimento a Bacco, dio dell'estasi e del vino, evoca la suggestione di un parallelo che la trama si appresta a mettere in scena, innesci un fine gioco parodico in cui la figura di Pistoclero, invitato ad entrare nella casa delle sorelle, descritta come un inferno di perdizione, sembra richiamare quella del giovane iniziato, condotto nel sacrario bacchico per conoscere i misteri dionisiaci⁵⁸²,

⁵⁸¹ Arcellaschi 1990, pp. 35 ss.; cfr., inoltre, Deschamps 2004, pp. 115 ss.; sull'accostamento parodico delle *Bacchides* alle *Bacchae* e sul rapporto paradigmatico con il modello mitico-tragico delle Baccanti, si veda, in particolare, Petrone 2006, pp. 95 ss.

⁵⁸² Secondo Arcellaschi 1990, p. 39, la figura di Pistoclero richiama alla mente, in particolare, quella del giovane Ebuzio che, stando al racconto di Livio, la madre voleva iniziare ai misteri bacchici. Lo studioso individua, inoltre, nella commedia varie immagini che richiamerebbero, in chiave parodica, scene tipiche dei riti di iniziazione. Fra queste, l'immagine del giovane che viene portato per mano a conoscere i misteri: *manum da et sequere* (v. 87), dice Bacchide a Pistoclero, inizialmente restio a cedere alle richieste della donna; e ancora, nella rappresentazione del giovane *hoc ornatu ... cum tanta pompa* (vv. 110, 113), lo studioso vede un riferimento parodico all'abbigliamento e al seguito degli iniziati. Per altri aspetti che rimandano al rituale di iniziazione e, in particolare, ai Bacchanali romani, cfr. *id.* pp. 39 ss.; Deschamps 2004, pp. 115 ss.

sacrario rappresentato anch'esso come luogo di infamia e corruzione: *quicquid his annis libidine, quicquid fraude, quicquid scelere peccatum est ex illo uno sacrario scitote ortum esse*, si legge in Livio 39, 16, 2. L'immagine di Pistoclero quale facile preda del fascino e della seduzione delle Bacchidi rappresenterebbe, se pur in chiave parodica, il pericolo ed il potere di attrazione che i Baccanali, diffusi in quel tempo sul suolo italico, esercitavano sui giovani uomini, potenziali vittime delle lusinghe dei riti bacchici. L'insistenza sugli effetti deleteri che l'iniziazione ai misteri bacchici comportava per la formazione dei giovani appare, del resto, uno dei motivi principali della narrazione liviana sullo scandalo dei Baccanali, motivo su cui avremo modo di tornare⁵⁸³.

Per quanto riguarda la produzione tragica latina, un possibile riferimento alla presenza della componente maschile in un coro bacchico è stato individuato da alcuni studiosi nell'unico frammento conservato dell'*Athamas* di Ennio che, come abbiamo avuto modo di osservare⁵⁸⁴, ci ha restituito la descrizione di una scena bacchica, in cui un tiaso inneggia a Dioniso, invocandolo con i suoi vari epiteti, e danza freneticamente in preda al *furor*. Jocelyn⁵⁸⁵, che al v. 123 difende il trådito *ignotus*⁵⁸⁶, spiegandolo nel senso di “sconosciuto a chi parla”, probabilmente al messaggero⁵⁸⁷ che racconta di aver visto Ino sul Parnaso, fra i tiasi bacchici, o come “di umile estrazione, di basso rango

⁵⁸³ La preoccupazione per possibili pericoli di ordine morale derivanti dalla partecipazione di entrambi i sessi a cerimonie misteriche di carattere notturno emerge anche nel II libro di *De legibus* di Cicerone, nel quadro di una riflessione sul ruolo fondamentale delle istituzioni politico-religiose nella difesa del *mos maiorum*, in materia del sacro. Dopo aver prescritto una stretta osservanza alla tradizione dei padri nell'ambito della religiosità sia pubblica che privata, Cicerone passa alla trattazione della legge riguardante i sacrifici notturni e i riti di carattere misterico, mettendo in luce la minaccia di sovvertimento morale rappresentata dallo svolgimento di rituali che non fossero pubblicamente riconosciuti dallo stato: il rischio di disordini legati alla celebrazione notturna di cerimonie misteriche era indicato non solo dai poeti comici, ma anche dallo scandalo suscitato da Clodio nelle feste della Bona Dea nel 62 a.C. (cfr. 2, 14, 36). La vicenda dei Baccanali è citata, in questo contesto, come esempio della *seueritas* dimostrata dagli antichi nel lottare contro le influenze deleterie di certe pratiche cultuali: *quo in genere seueritatem maiorum senatus uetus auctoritas de Bacchanalibus et consulum exercitu adhibito quaestio animaduersioneque declarat* (2, 15, 37). Il ricordo dell'episodio dei Baccanali costituisce un *exemplum* e una conferma che *profecto diligentissime sanciendum est, ut mulierum famam multorum oculis lux clara custodiat initienturque eo ritu Cereri, quo Romae initiantur*. L'unica eccezione alla celebrazione di cerimonie notturne può, quindi, essere rappresentata dai riti della Bona Dea e dai misteri di Cerere, che rientrano a pieno titolo nella *religio* ufficiale e in cui la partecipazione esclusivamente femminile evita la pericolosa e temuta *licentia* (cfr. Fontanella 1997, p. 513).

⁵⁸⁴ Enn. 120-124 Joc.: *his erat in ore Bromius, his Bacchus pater, illis Lyaeus uitis inuentor sacrae. Tum pariter feuhan euhium† ignotus iuuenum coetus alterna uice inibat alacris Bacchico insultans modo*

Sul frammento, cfr. *supra*, pp. 150 ss. e relative note.

⁵⁸⁵ Jocelyn 1967, pp. 267 ss.

⁵⁸⁶ Leo proponeva di correggere *ignotus* in *ac totus*, accolto da Traglia 1986, p. 294; *unosus* [= *uniuersus*] è la proposta di Vahlen. Warmington 1961, p. 260 mantiene *ignotus*.

⁵⁸⁷ Cfr. Pastorino 1955, p. 124 n. 4; Jocelyn 1967, p. 267; Traglia 1986, p. 295, n. 65.

sociale”, essendo Dioniso un dio 'democratico'⁵⁸⁸, vede nel frammento il riferimento alla presenza di uomini nell'orgia bacchica descritta da Ennio, situazione che divergerebbe significativamente dal carattere esclusivamente femminile del tradizionale rito beotico, e che, sottolinea Pastorino⁵⁸⁹, oltre a presupporre una fase più tarda del culto, potrebbe spiegarsi tenendo conto anche della compresenza di uomini e donne nei Baccanali romani. Al riguardo, può essere interessante osservare come il termine impiegato da Ennio per indicare la folla dei baccanti (*coetus*) ritorni più volte nella narrazione liviana dello scandalo dei Baccanali, dove il sostantivo, unito ad aggettivi quali *nocturnus* o *nefarius*, si carica di una valenza negativa, indicando il carattere illegittimo delle riunioni bacchiche⁵⁹⁰, che si tenevano al di fuori di ogni forma di controllo politico-civico. Emblematico appare un passo dell'orazione rivolta da Postumio alla folla, in cui il console contrappone le riunioni notturne e non autorizzate dei baccanti (*nocturni coetus*) alla *contio* legittimamente convocata da un magistrato (39, 15, 11-12)⁵⁹¹: “*Maiores uestri ne uos quidem, nisi cum ... comitiorum causa exercitus eductus esset, aut plebi concilium tribuni edixissent, aut aliquis ex magistratibus ad contionem uocasset, forte temere coire uoluerunt, et ubicumque multitudo esset, ibi et legitimum rectorem multitudinis censebant debere esse. Quales primum nocturnos coetus, deinde promiscuos mulierum ac uirorum esse creditis?*”. Il culto bacchico aveva assunto, agli occhi della classe dirigente, la forma di riunioni che uscivano dai confini della legittimità, non solo per il loro carattere notturno e promiscuo, ma anche per l'incompatibilità con le regolari forme di assembramento, legittimate dalle autorità. Non escluderei, quindi, che nell'espressione *ignotus coetus*, con cui un messaggero sembra definire il tiaso bacchico avvistato sui monti in preda a comportamenti estatici, si possa cogliere un'allusione all'estraneità del gruppo dionisiaco non solo nei confronti di chi parla, ma anche in relazione alle strutture e ai costumi propri della tradizione.

⁵⁸⁸ Tra i vari esempi a cui Jocelyn 1967, p. 269 rimanda per questo aspetto della divinità di Bacco, si ha, oltre a Eur. *Bacch.* 421 ss., Liv. 39, 8, 3: *Graecus ignobilis in Etruriam primum uenit*.

⁵⁸⁹ Pastorino 1955, pp. 111-112.

⁵⁹⁰ Il termine *coetus* è spesso impiegato ad indicare riunioni non autorizzate, illegittime (cfr. Jocelyn 1967, *ad loc.*; Mueller 2004, p. 82), per cui al significato più generale di incontro di persone, riunione di gruppo, si aggiunge quello peggiorativo di *seditio*, *coniuratio*, che talvolta il sostantivo può assumere (cfr. i passi riportati s. v. *coetus* in *ThLL* 3, p. 1439, tra cui si può ricordare Cic. *Catil.* 1, 3, in cui *nefarii coetus* sono definiti i conciliaboli di Catilina).

⁵⁹¹ Altre occorrenze del termine *coetus* nel resoconto liviano dell'episodio dei Baccanali si hanno in 39, 14, 4, dove lo storico descrive il timore da cui furono presi i senatori alla notizia della diffusione delle associazioni bacchiche, definite *coniurationes coetusque nocturni*, associazioni e conventicole portatrici di pericolo, e in 39, 16, 11, dove il sostantivo è unito all'aggettivo *nefarius*.

L'interpretazione sostenuta da Pastorino e da Jocelyn, che intendono *ignotus* nel senso di *incognitus*⁵⁹², non è invece accolta da Flower che, accettando una possibile spiegazione dell'aggettivo data da Warmington, attribuisce ad *ignotus* significato attivo, traducendo *ignotus iuuenum coetus* “a gathering having no knowledge of young men”⁵⁹³: in questo modo, la rappresentazione della scena bacchica offerta da Ennio nella tragedia sarebbe conforme all'immagine tradizionale del rito bacchico quale rito esclusivamente femminile e non si avrebbe, quindi, in quanto ci è pervenuto della tragedia latina arcaica, nessun riferimento alla partecipazione di uomini al rituale dionisiaco⁵⁹⁴.

Concludendo, l'indicazione della presenza maschile ai riti bacchici, che, oggetto di una vivace parodia in Plauto e carica di una valenza morale fortemente negativa in Livio, sembra, invece, priva di un qualunque giudizio di condanna in Ovidio, appare comunque degna di particolare interesse, in quanto sembra riflettere un aspetto del culto bacchico sentito come più vicino alla realtà dei Baccanali romani che non alla situazione mitico-rituale del menadismo, esclusivamente riservato alle donne, rappresentato nella tradizione tragica greca.

L'implicita allusione alla realtà romana, percepibile, in modo quasi latente, nell'indicazione della partecipazione indistinta di uomini e donne ai *sacra* di Bacco, si coglie con maggiore forza ed evidenza nel discorso che Penteo rivolge ai cittadini tebani nel tentativo di distoglierli dall'onorare il nuovo dio, discorso che pone l'accento sulla corruzione morale dei giovani adepti del culto e sulla preoccupazione per l'integrità delle tradizioni patrie, minacciate dalla nefasta influenza di una religione straniera.

⁵⁹² Così anche *ThlL* s.v. *ignotus*, p. 320.

⁵⁹³ Flower 2000, p. 27 e n. 28. Warmington 1961, che traduce *ignotus iuuenum coetus* come “the gathering of girls, beyond our ken” (intendendo evidentemente *iuuenis* come femminile; sulle attestazioni del termine al genere femminile, cfr. *ThlL* s.v. *iuuenis* p. 736, 47 ss., che però riporta il frammento enniano tra gli esempi dell'impiego del termine al genere maschile), proponeva di intendere *ignotus* o con il valore di 'distant' (come in Tib. 1, 3, 3), o attribuendogli il significato di “having no knowledge, sc. *iuuenum*, of young men” (p. 261, n. b). Per questa interpretazione, si veda anche Massa-Pairault 1986, p. 217, che traduce: “inconnu des jeunes gens”. Per l'uso del genitivo in dipendenza di *ignotus*, usato nel senso attivo di *inscius*, cfr. il fr. 32 R³ del *Lucurgus* di Nevio: *ignotae <hic> iteris sumus ...*.

⁵⁹⁴ Cfr. Flower 2000, p. 27 che, riguardo ai frammenti tragici di argomento dionisiaco a noi pervenuti, afferma: “The Bacchants they portray are exclusively women”.

CAPITOLO QUINTO

IL DISCORSO DI PENTEO (*MET.* 3, 531-561): ATTUALIZZAZIONE E ROMANIZZAZIONE DI MOTIVI DIONISIACI

I. Premessa

L'orazione che Penteo rivolge ai suoi sudditi in qualità di difensore dell'ordine della città di fronte ai disordini dionisiaci merita particolare attenzione in quanto consente di vedere nella rappresentazione di temi bacchici non solo un espediente puramente letterario, ma anche il riflesso di un tentativo di romanizzazione e attualizzazione dell'episodio operato dal poeta. Le accuse lanciate dal sovrano contro i seguaci della nuova religione richiamano alcuni *topoi* della rappresentazione dei riti bacchici, ma offrono, al contempo, al poeta l'occasione di riecheggiare “i temi, più familiari, della propaganda augustea e dell'epica virgiliana”: nell'insistita difesa che Penteo fa delle originarie virtù di virilità e preparazione bellica contro la *mollitia* degli adoratori di Bacco è difficile non sentire l'eco del programma di restaurazione morale e civile promosso dall'alto⁵⁹⁵. L'implicito richiamo alla realtà romana è evidente fin dal modo in cui vengono apostrofati i cittadini tebani al v. 531: *anguigenae, proles Mauortia*. Se con queste parole Penteo fa riferimento al *Martius anguis* del v. 32, a cui si collega l'origine della stirpe tebana, l'espressione *proles Mauortia* non può non ricordare il nesso *Martia proles* con cui sono indicati Romolo e Remo in *fast.* 3, 59, associazione favorita dall'uso predominante di *Martius* e *Mauortius* in riferimento alla città di Roma⁵⁹⁶: in *Aen.* 1, 276-277 *Mauortia* sono dette le mura che Romolo fonderà nel Lazio (*Romulus excipiet gentem et Mauortia condet / moenia*), così come *Mauortius* sarà qualificato Romolo al v. 777 del sesto libro del poema virgiliano⁵⁹⁷.

Quello attribuito dal poeta all'autoritario sovrano di Tebe è un discorso in cui sembra confluire una pluralità di elementi diversi: se la rappresentazione dei riti

⁵⁹⁵ Cfr. Galasso 2000, p. 901.

⁵⁹⁶ Cfr. Bömer 1969, pp. 576-577; Barchiesi 2007, *ad loc.*

⁵⁹⁷ Si veda anche il nesso *Martia Roma* che ricorre tre volte nella produzione letteraria di Ovidio (*Pont.* 1, 8, 24; 4, 9, 65-66; *trist.* 3, 7, 52).

bacchici offerta da Ovidio appare conforme, per molti aspetti, all'immagine che del dio e del suo culto aveva trasmesso il teatro, alcuni motivi tipici del dionisismo, quali il carattere straniero del dio, il contrasto tra esotismo e tradizione o tra mollezza e virilità, su cui Penteo insiste nella sua orazione, oltre a rievocare gli avvenimenti che portarono ad una rigida regolamentazione del culto bacchico nel 186 a.C., si prestavano a richiamare alcuni temi di quel filone ideologico anti-orientale che trovava echi precisi nella cultura e nella tradizione romana. La mia attenzione si concentrerà sul modo in cui questi diversi aspetti- influsso della tradizione tragica, memoria dello scandalo dei Baccanali del 186, risonanza della polemica anti-orientale- si intrecciano nel discorso del re, dando vita ad un sapiente gioco di interazione tra suggestioni letterarie e motivi della tradizione e della realtà romana.

Per quanto riguarda, in particolare, un possibile collegamento con l'episodio dei Baccanali, appare, a mio avviso, significativo che alcuni aspetti del culto bacchico contro cui Penteo si scaglia nella sua accesa orazione richiamino alla mente le accuse che il console Postumio, principale portavoce della repressione nella narrazione liviana, lancia in un discorso finalizzato a mobilitare il popolo contro le associazioni bacchiche e a giustificare le decisioni prese dal senato riguardo all'azione repressiva: il ruolo di Postumio, quale difensore dell'ordine della città di fronte alla minaccia degli eccessi del culto dionisiaco, può essere avvicinato a quello rivestito, sul piano mitico, dal sovrano di Tebe.

II. L'eco degli scandali che portarono alla repressione dei Baccanali nel 186

Di fronte al diffondersi, sul suolo italico e nella stessa città di Roma, di associazioni createsi allo scopo di rendere un culto a Dioniso secondo riti che si situavano al di fuori della tradizione romana, il senato incarica i consoli di attuare una severa repressione, finalizzata a smantellare le conventicole bacchiche.

Il complesso episodio dei Baccanali ha da sempre attirato l'attenzione degli studiosi, suscitando un vivace dibattito sugli aspetti più disparati della questione, da

quello più propriamente giuridico-formale, alla dimensione religiosa, politica e sociale della vicenda⁵⁹⁸.

Un primo, fondamentale problema che si presenta a chi intenda compiere uno studio sui Baccanali è quello riguardante l'attendibilità della narrazione liviana (39, 8-19), che costituisce la nostra fonte principale per la conoscenza degli avvenimenti di quell'anno: la ricostruzione della repressione presentata dallo storico è infatti caratterizzata da toni di spiccata drammaticità, che rendono difficile distinguere ciò che può essere considerato come il riflesso della realtà del tempo da ciò che deve, invece, essere attribuito all'intervento di Livio. La difficoltà di distinguere la storia dall'invenzione, i dati oggettivi dalle induzioni soggettive e dai condizionamenti della retorica, è originata, innanzitutto, dal fatto che il "contatto" tra gli avvenimenti del 186 e la versione datane da Livio non è certo diretto, ma si realizza attraverso una mediazione per lo meno duplice: quella del senato e dei consoli di quell'anno, che hanno fornito la loro versione dei fatti, ufficiale, polemica e repressiva, e quella delle fonti annalistiche consultate da Livio. Il tutto è poi complicato dagli interventi che lo storico stesso ha effettuato sulla tradizione a lui pervenuta: fedele al culto del *mos maiorum*, sostenitore di una concezione della storia quale *magistra vitae*, Livio assume una posizione di critica costante delle novità introdotte nella religiosità romana, da lui viste come pericoloso elemento di corruzione dei costumi e della *religio* ufficiale.

Alle pagine dello storico sulla vicenda, si aggiunge, come noto, l'importante testimonianza dell'iscrizione di Tiriolo, contenente il testo del senatoconsulto del 186 a.C.⁵⁹⁹. La lettura del decreto senatoriale si rivela di notevole importanza nella misura in cui consente di comprendere che cosa fossero i tiasi e di intuire alcune delle ragioni che spinsero le autorità ad intervenire così energicamente contro le associazioni bacchiche: l'esame dei provvedimenti repressivi testimonia come il divieto imposto dal senato riguardasse non il culto di Bacco, che in circostanze particolari e scrupolosamente determinate poteva continuare ad essere celebrato, quanto quelle pratiche che si

⁵⁹⁸ La bibliografia sulla vicenda dei Baccanali è molto vasta: un'importante sintesi dei principali aspetti della questione si ha in Pailler 1988, a cui rimando per i principali riferimenti bibliografici fino a quell'anno. Importanti contributi successivi sono stati offerti da Bauman 1990, pp. 334-348; Walsh 1996, pp. 188-202; Beard-North-Price 1998, pp. 91-96; Gruen 1990, pp. 34-78; Flower 2000, pp. 23-35; Takács 2000, pp. 310-310.

⁵⁹⁹ Il confronto sistematico tra il contenuto dell'epigrafe e i passi del racconto liviano riguardanti le misure repressive rivela la sostanziale concordanza tra le due fonti, consentendo di constatare l'attendibilità della narrazione dello storico, almeno per quanto concerne gli aspetti giuridici della questione. Per un'analisi comparativa dei due testi, vd. Cova 1974, p. 84; Pailler 1988, pp. 179 ss.

collocavano al di fuori della religione ufficiale e del controllo della *res publica*. La volontà era quella di regolamentare il culto, controllando le organizzazioni bacchiche e ponendole sotto la stretta sorveglianza delle autorità senatoriali⁶⁰⁰: gli iniziati ai misteri si erano dati un'organizzazione collettiva e permanente, gerarchicamente strutturata e, soprattutto, indipendente da ogni forma di controllo civico-politico⁶⁰¹, organizzazione in evidente contrasto con la tradizione romana, che non ammetteva una *religio* che operasse in modo autonomo dalle strutture della *res publica*.

Ma veniamo all'aspetto della vicenda dei Baccanali che più ci interessa, in vista di un confronto con il discorso di Penteo in Ovidio: l'immoralità, vera o presunta, dei partecipanti ai riti bacchici. Il confronto con l'epigrafe di Tiriolo, riguardante una sezione piuttosto ristretta dell'insieme del racconto liviano, se da una parte rivela la buona documentazione dello storico, dall'altra evidenzia una differenza fondamentale: l'interesse per la motivazione moralistica della repressione, del tutto assente nel documento giuridico, appare invece predominante in Livio, interesse che sembra rendere ragione del carattere drammatico della narrazione, in cui la retorica e l'elaborazione artistica svolgono un ruolo decisivo⁶⁰².

⁶⁰⁰ Cfr. North 1979, pp. 85 ss.; Beard-North-Price 1998, pp. 95 ss., secondo cui la minaccia che il senato intendeva fronteggiare era probabilmente la forma e la struttura organizzativa dei gruppi bacchici, che ne faceva un movimento opposto alle tradizioni della vita religiosa romana. Le ipotesi sulle ragioni che avrebbero spinto il senato ad intervenire così drasticamente contro i tiasii sono varie: da chi ritiene che il culto dionisiaco rappresentasse una minaccia per la pratica religiosa tradizionale, per la *pax deorum* (cfr. Rousselle 1982, pp. 101 ss.; Pailler 1988, pp. 536 ss.), a chi chiama, invece, in causa motivazioni di carattere soprattutto politico: dietro l'organizzazione di questo movimento religioso, autonomo e indipendente, si sarebbe celata, in realtà, la minaccia di un attacco all'ordine politico romano (cfr. Gallini 1970, pp. 32 ss.; Turcan 1972, pp. 3 ss.; Voisin 1984, pp. 601 ss.); si può, infine, citare Gruen 1990, pp. 34-78, secondo cui la dura reazione del senato si spiegherebbe non tanto come misura di difesa di fronte al pericolo che le associazioni bacchiche avrebbero rappresentato per le istituzioni e il *mos maiorum*, quanto, piuttosto, come atto dimostrativo finalizzato ad affermare l'autorità senatoriale nella regolamentazione dei culti stranieri su tutto il suolo italico: "The campaign against it had a larger meaning for the senate as an institution. The Bacchanalian affair became a vehicle to assert the collective ascendancy of that institution, to claim new prerogatives in the judicial sphere, in the regulation of worship, and in the extension of authority in Italy".

⁶⁰¹ L'associazionismo rappresenta uno dei primi, fondamentali aspetti di diversità dei Baccanali rispetto alla *religio* tradizionale. Dalla lettura del decreto senatoriale sembra possibile affermare che il movimento religioso che il senato combatteva fosse caratterizzato da un'organizzazione in gruppi, i cui membri erano legati da giuramento, possedevano una cassa comune e presentavano una struttura gerarchica all'interno della quale si distinguevano varie cariche (*magister*, *sacerdos*, *magistratus*, *promagistratus*, su cui cfr. Gallini 1970, pp. 55 ss.). In particolare, le ll. 13- 14 del testo dell'epigrafe, *neue post hac inter sed conioura(se neu)e comuouise neue conspondise | neue conpromesise uelet neue quisquam fidem inter sed dedise uelet*, vietano ai baccanti di associarsi sotto qualsiasi forma: l'insistita ripetizione del prefisso *con-* sembra suggerire che ciò che si voleva abolire era l'organizzazione collegiale, la struttura associativa dei gruppi bacchici.

⁶⁰² Un esempio del procedimento retorico-letterario seguito da Livio è offerto dalla versione riguardante la presunta scoperta dei Baccanali: per spiegare come i misteri bacchici abbiano finito per essere conosciuti dal console Postumio, viene narrata la storia che vede come protagonisti il giovane

La follia, il vino, la promiscuità dei sessi, la complicità della notte non sono semplicemente la spiegazione della depravazione sfrenata dei baccanti, ma l'associazione stretta di questi temi costituisce il vero filo conduttore della narrazione di Livio, che, insistendo sulle nefandezze e i misfatti di cui si macchiavano gli adepti alla setta bacchica, sembra riflettere le amplificazioni e deformazioni della propaganda ufficiale: si ha addirittura l'impressione che le autorità del 186 abbiano utilizzato, strumentalizzandola, l'immagine che del culto bacchico e delle sue seguaci aveva trasmesso il teatro, per dare maggiore forza alle loro accuse e per giustificare l'azione repressiva. Notevole appare l'insistenza sulla depravazione e l'immoralità degli iniziati ai misteri dionisiaci, presentati come orgiastici, estatici e violenti. Alcuni dei motivi che caratterizzano la rappresentazione dei riti bacchici fornita da Livio tornano nel discorso che Penteo pronuncia ai tebani nell'episodio ovidiano delle *Metamorfosi*, discorso in cui sembra risuonare l'eco degli scandali che portarono al *senatus consultum* del 186:

«*quis furor, anguigenae, proles Mauortia, uestras
attonuit mentes?*» *Pentheus ait* «*aerane tantum
aere repulsa ualent et adunco tibia cornu
et magicae fraudes, ut quos non bellicus ensis,
non tuba terruerit, non strictis agmina telis,
femineae uoces et mota insania uino
obsценique greges et inania tympana uincant?* »
(*met.* 3, 531-537)

Nella sua accesa invettiva contro i seguaci della nuova religione, il sovrano si scaglia contro quegli aspetti del culto orgiastico che offendevano la tradizione e fra i quali ricorre il clima estatico prodotto dal suono di cembali e flauti che, insieme ai timpani, rappresentano i tipici strumenti dei riti dionisiaci: con i versi *aerane tantum / aere repulsa ualent et adunco tibia cornu* (531-532), il poeta allude ai cembali,

Aebutius e la liberta *Hisपालa Faecenia* (39, 9-13), storia che appare chiaramente romanzata, facendo entrare in scena personaggi che “sembrano caratterizzati secondo i ruoli fissi della commedia” (Gallini 1970, p. 33. Per un esame più approfondito degli elementi della narrazione di Livio che rimandano alla tradizione della Commedia Nuova, cfr. Scafuro 1989, pp. 119-142). Nonostante il carattere romanzato, alcuni studiosi ritengono, tuttavia, che la storia non debba essere necessariamente considerata una invenzione letteraria di Livio (cfr. McDonald 1944, p. 26; Festugière 1954, pp. 87-88; Paillet 1988, pp. 381 ss.).

designati, metonimicamente, dall'espressione *aera aere repulsa*, mentre la *tibia* indica un particolare tipo di flauto, corrispondente al greco αὐλός, a cui si aggiungono i timpani, menzionati al v. 537 (*inania tympana*).

Il frastuono e l'assordante atmosfera prodotta dai cembali e dai timpani è polemicamente evocata anche nella narrazione liviana della vicenda dei Baccanali (39, 8, 8): *occulebat uim quod prae ululatibus tympanorumque et cymbalorum strepitu nulla uox quiritantium inter stupra et ceades exaudiri poterat*⁶⁰³.

L'immagine delle grida mescolate al suono degli strumenti del culto bacchico torna in 39, 10, 7, nel contesto dell'appassionato dialogo tra Ispala ed Ebuzio: *eos deducere in locum qui circumsonet ululatibus cantuque symphoniae et cymbalorum et tympanorum pulsu, ne uox quiritantis cum per uim stuprum inferatur exaudiri possit*.

In entrambi i passi del racconto dello storico il *topos* del suono dei *cymbala* e dei *tympana* viene interpretato negativamente, in funzione delle necessità dell'accusa: quella musica assordante aveva come scopo quello di coprire le grida di coloro che subivano violenza.

Oltre al frastuono e al clima estatico prodotto dagli strumenti del rituale bacchico, altri aspetti dei tiasi contro cui è indirizzata la dura condanna del tebano Penteo sono indicati ai vv. 536-537: *femineae uoces et mota insania uino / obscenique greges et inania tympana*, dove le oscenità e la dissolutezza dei seguaci del dio sono efficacemente stigmatizzate dall'espressione *obsceni greges*, con cui si evidenzia il carattere degradante e corrotto del 'gregge' dionisiaco. Non solo l'assimilazione dei tiasi a dei *greges* si rivela particolarmente appropriata ad un contesto di tipo bacchico, data l'importanza che le immagini tratte dal mondo animale hanno nel dionisismo, ma l'espressione risponde pienamente al tono denigratorio, e insieme indignato, di Penteo, che ricorrendo al termine *grex*, carico di una valenza fortemente dispregiativa, ulteriormente rafforzata dall'aggettivo *obscenus*⁶⁰⁴, sembra voler alludere ad una massa indistinta, caratterizzata dal vizio e priva di facoltà raziocinanti. Un interessante parallelo per l'uso del termine mi sembra possa trovarsi nell'ode 1, 37 di Orazio sulla morte della regina Cleopatra, ode in cui è stata individuata, come vedremo, la presenza di una serie di allusioni all'immaginario dionisiaco e, in particolare, alle *Baccanti*

⁶⁰³ Le citazioni del testo del libro XXXIX di Livio seguono l'edizione di Adam 1994.

⁶⁰⁴ Il carattere osceno dei riti bacchici è sottolineato anche nella narrazione di Livio sui Baccanali: *quod probus adulescens -dii propitii essent!- obscenis, ut fama esset, sacris initiari nollet* (39, 11, 7).

euripidee: ai vv. 9-10 il poeta ricorre all'espressione *contaminato cum grege turpium / morbo uirorum* per indicare il seguito corrotto di Cleopatra, dietro la cui rappresentazione sembra possibile scorgere l'immagine della Baccante invasata⁶⁰⁵. Si può, inoltre, osservare come nell'ottica moralistica e polemica di Penteo l'*insania* attribuita ai seguaci del culto non corrisponda a quella condizione di stravolgimento mentale e fisico, originata da uno stato di possessione divina, a cui più volte si allude nelle *Baccanti* euripidee, ma coincida, piuttosto, con uno stato di *furor* generato dal vino, il cui uso da parte delle donne era tradizionalmente e simbolicamente associato alla perdita di autocontrollo e ad atteggiamenti di trasgressione sessuale⁶⁰⁶.

Il vino, la follia, la depravazione favorita dalla promiscuità ritornano come temi dominanti nella descrizione liviana degli sfrenati riti bacchici repressi nel 186: *cum uinum animos < ... >⁶⁰⁷ et nox et mixti feminis mares, aetatis tenerae maioribus, discrimen omne pudoris exstinxissent, corruptelae primum omnis generis fieri coeptae* (39, 8, 6).

Si può osservare come sia nei versi ovidiani (*uoces et ... insania ... obscenique greges et ... tympana*) che nella narrazione dello storico gli effetti dannosi e immorali del nuovo rituale siano sottolineati dall'enumerazione e dalla correlazione, funzionali ad esprimere l'idea dell'accumulo dei vizi e delle circostanze aggravanti. A questi passi, si potrebbero aggiungere i versi 87-88 delle *Bacchides* di Plauto, commedia in cui, come abbiamo avuto modo di osservare, è stata vista la rappresentazione parodica dell'iniziazione di un giovane uomo ai misteri bacchici; nel motivare la propria resistenza di fronte al seducente invito di Bacchide, il giovane Pistoclero afferma: *quia istoc inlecebrosius / fieri nil potest: nox, mulier, uinum homini adulescentulo*, dove la sequenza *nox, mulier, uinum*, straordinariamente vicina a quella che si legge in Livio (*uinum ... et nox et mixti feminis mares*), ci proietta in un contesto parodico in cui

⁶⁰⁵ Altri usi di *grex* in senso fortemente denigratorio si hanno, per esempio, in Cic. *Catil.* 2, 23, dove il termine è impiegato in riferimento al branco dei seguaci di Catilina, di cui fanno parte giocatori, depravati, giovani avvezzi a cantare, danzare ed amare (*In his gregibus omnes aleatores, omnes adulteri, omnes impuri impudicique uersantur*); Pis. 10, 22, in riferimento ai dissoluti amici di Pisone (*Quid ego illorum dierum epulas, quid laetitiam et gratulationem tuam, quid cum tuis sordidissimis gregibus intemperantissimas perpotationes praedicem?*); Mart. 3, 91, 2, in cui l'espressione *semiuiro Cybeles cum grege* allude ai sacerdoti evirati della dea Cibeles; Tac. *ann.* 15, 37, 4: (*Nero*) *uni ex illo contaminatorum grege ... in modum sollemnium coniugiorum denupsisset*; Svet. *Tit.* 7, 1: *exoletorum et spadonum greges*.

⁶⁰⁶ Cfr. Degl'Innocenti Pierini 2008a, p. 392. Sulle donne e il vino, si vedano, inoltre Bettini 1995; Pailler 2000.

⁶⁰⁷ Tra le varie soluzioni proposte per risolvere la *crux*, Walsh 1994 sceglie l'integrazione della forma verbale *mouisset*, proposta da Hertz. Al riguardo, cfr. anche Briscoe 2008, *ad loc.*

potrebbe esserci un'allusione al carattere immorale dei Baccanali a Roma e alla pericolosa attrazione esercitata dai riti bacchici sugli animi dei giovani. Coerente con questa interpretazione appare l'uso dell'aggettivo *illecebrosus*, in cui si potrebbe cogliere un riferimento al fascino e al potere di seduzione dei Baccanali, a proposito dei quali leggiamo in Livio 39, 8, 5: *Additae uoluptates religioni uini et epularum, quo plurimum animi illicerentur*, in cui l'uso del verbo *illicio* evidenzia l'aspetto equivoco dell'associazione bacchica, fondata sull'adescamento e sull'inganno.

Molti di questi temi sono ripresi ed amplificati nell'articolata orazione che il console Postumio, rappresentante del potere ufficiale e vero protagonista, nel racconto liviano, dell'azione repressiva, rivolge all'assemblea popolare per informarla della pericolosità delle conventicole bacchiche, portatrici di disordine morale e sociale (39, 15-16), orazione in cui i seguaci del dio sono condannati non solo per la loro immoralità ed oscena depravazione, ma anche in quanto autori di misfatti e crimini di ogni genere: il sacrario bacchico diventa l'origine e il luogo in cui è stato perpetrato tutto ciò che è dovuto alla dissolutezza (*libido*), all'inganno (*fraus*) e alla scelleratezza (*scelus*)⁶⁰⁸; gli adepti alle sette bacchiche perseguono ormai, quale obiettivo ultimo, il controllo dello stato (39, 16, 3: *ad summam rem publicam spectat*)⁶⁰⁹.

Una delle principali argomentazioni a cui il console ricorre nella sua invettiva, e su cui vorrei soffermarmi per la risonanza che questo motivo sembra avere nel discorso attribuito da Ovidio al sovrano Penteo, è la radicale incompatibilità tra le pratiche bacchiche e le tradizioni patrie, che si traduce nella completa antitesi tra la condizione di iniziato e quella di cittadino-soldato. In 39, 15, 9 Postumio insiste sul tema della degradazione al rango di donna degli iniziati, i quali avrebbero perso la loro dignità di uomini e cittadini, abbandonandosi ad atteggiamenti improntati all'effeminatezza:

⁶⁰⁸ Liv. 39, 16, 2: *quicquid his annis libidine, quicquid fraude, quicquid scelere peccatum est, ex illo uno sacrario scitote ortum esse*, con triplice ripetizione di *quicquid*, seguito dall'ablativo di sostantivi che sembrano disposti a formare una *climax* ascendente.

⁶⁰⁹ L'intento di presentare quello dei Baccanali come un episodio di sovversivismo, cercando di dimostrare l'esistenza di una vera e propria *coniuratio* ordita ai danni dello stato dai gruppi bacchici, risponde alla volontà di connotare la repressione in termini strettamente politici, al fine di giustificare le straordinarie misure adottate dalla classe dirigente romana. Si tratta, quindi, di considerazioni che devono essere lette con una certa cautela non solo perché possono essere considerate come il riflesso delle deformazioni ed esagerazioni della propaganda anti-bacchica, ma anche perché alcune delle accuse mosse, come quella di far sparire gli uomini in spelonche segrete, dopo averli legati a dei macchinari (39, 13, 13), o quella di fare a pezzi chi avesse svelato i misteri dei riti (39, 13, 5), sembrano derivare dall'interpretazione deformata di alcuni temi mitico-rituali, quali lo *sparagmòs*, o di alcune credenze rituali. Su queste accuse, cfr. Bruhl 1953, pp. 114-115; Festugière 1954; Pailler 1988, pp. 201 ss.; Gallini 1970, pp. 58 ss.; Gruen 1990, pp. 63 ss.

Primum igitur mulierum magna pars est, et is fons mali huiusce fuit; deinde simillimi feminis mares, stuprati et constupratores fanatici, uigiliis uino strepitibus clamoribusque nocturnis attoniti, dove l'espressione *simillimi feminis mares* richiama le precedenti *mixti feminis mares* (39, 8, 6) e *permixti uiri feminis* (39, 13, 10). Ad alimentare l'inquietudine del console e, quindi, della classe dirigente romana era non solo l'aggregazione degli uomini alla schiera crescente delle baccanti, ma anche e soprattutto la giovane età di molti dei partecipanti ai tiasi: in 39, 8, 6 si parla di *mares aetatis tenerae* e dalle rivelazioni di Ispala sulla natura delle conventicole bacchiche apprendiamo addirittura che era stato stabilito di non iniziare nessuno dopo i venti anni di età: *Biennio proximo institutum esse, ne quis maior uiginti annis initiaretur*. Il fine era quello di adescare l'età più facile all'errore e più docile all'oltraggio: *captari aetates et erroris et stupri patientes* (39, 13, 14)⁶¹⁰.

Il pericolo che comportava, per l'ordine politico e sociale romano, l'integrazione di giovani adolescenti in ambienti religiosi che sfuggivano ad ogni controllo è presentato alla folla dal console in un importante passo dell'orazione in cui spiega come l'iniziazione ai misteri bacchici rendesse i giovani indegni di assumere le tipiche funzioni del *miles* e del *ciuis* (39, 15, 12-14):

'Quales primum nocturnos coetus, deinde promiscuos mulierum ac uirorum esse creditis? Si quibus aetatibus initientur mares sciatis, non misereat uos eorum solum, sed etiam pudeat. Hoc sacramento initiatos iuuenes milites faciendos censetis, Quirites? His ex obsceno sacrario eductis arma committenda? Hi cooperti stupris suis alienisque pro pudicitia coniugum ac liberorum uestrorum ferro decernent?'

⁶¹⁰ Sulla preoccupazione che doveva destare l'integrazione di uomini molto giovani alle associazioni bacchiche si sofferma Scheid 1992, p. 398: "For the authorities the most alarming aspect of this gathering of marginals ... was the fact that very young men were initiated by their mothers ... In short, women were taking the place of both the father and the city." Il ruolo giocato dai giovani fanciulli nella liturgia misterica bacchica è documentato non solo dal resoconto liviano sullo scandalo dei Baccanali, ma anche da varie e complesse testimonianze iconografiche, che sembrano restituirci scene di iniziazione ai misteri. Alcuni esempi possono essere offerti dagli stucchi della Villa romana della Farnesina, relativi all'iniziazione di un fanciullo (cfr. Bragantini – De Vos 1982, p. 183) e dalla nota raffigurazione della Villa dei Misteri a Pompei, che rappresenta una donna accanto ad un *puer* (cfr. Bocciolini Palagi 2007, pp. 80-81 che, per ulteriori testimonianze sull'iniziazione di fanciulli, rimanda a Merkelbach 1991, pp. 103 ss. e West 1993, pp. 179 ss.; tra i numerosi contributi sugli affreschi della Villa dei Misteri e sulla loro complessa interpretazione si possono ricordare Maiuri 1947²; Bonacasa 1970, pp. 916 ss.; Grieco 1979, pp. 417-441; Guarducci 1993, pp. 521 ss. che, rifiutando l'interpretazione tradizionale che vede nelle raffigurazioni la rappresentazione di riti misterici, considera gli affreschi come "un'esaltazione della vita nei suoi aspetti più nobili, belli e gradevoli", dominata dalla figura di Dioniso, dio della vita e della gioia; Bocciolini Palagi 2007, pp. 157-166).

Particolarmente significativa appare, in questo segmento del discorso di Postumio, la frase *hoc sacramento initiatos iuuenes milites faciendos censetis*, incentrata su una serie di contrapposizioni che rivelano la completa antitesi tra la realtà della *ciuitas*, qui considerata sotto il suo aspetto militare, e quella dei Baccanali: non solo l'opposizione tra i sostantivi *initiatos* e *milites* traduce l'incompatibilità tra la condizione di iniziato e quella di cittadino-soldato, ma il rilievo attribuito alla formula *hoc sacramento initiatos*, in principio di frase, richiama, implicitamente, il contrasto tra il giuramento iniziatico dei seguaci di Bacco e il giuramento prestato dal soldato romano al momento dell'arruolamento. Una volta iniziati ai misteri bacchici, i giovani usciti da quel sacrario di oscenità non saranno capaci di portare le armi e difendere, con queste, l'onore della *familia*: come giustamente osserva Cova⁶¹¹, “qui il sovversivismo dei Baccanali è proposto in termini espliciti e insieme comprensibili alla opinione comune: la legge degli iniziati è incompatibile con quella dello Stato (che nel servizio militare trova la sua massima espressione), anzi quel *sacramentum* è incompatibile con questo *sacramentum*”⁶¹².

Simili considerazioni possono, a mio avviso, acquistare particolare rilievo per la comprensione del discorso pronunciato da Penteo nell'episodio delle *Metamorfosi*, rafforzando “l'implicito accostamento tra Tebe e Roma che percorre tutto il libro III”⁶¹³. Nell'orazione del sovrano centrale appare, infatti, il motivo della completa contrapposizione tra i valori della tradizione patria, primo fra tutti quello militare, e la dissolutezza dei riti bacchici, che minacciano la moralità ed il patriottismo dei cittadini tebani: i vv. 532 ss., *aerane tantum / aere repulsa ualent et adunco tibia cornu / et magicae fraudes ut quos non bellicus ensis, / non tuba terruerit, non strictis agmina telis, / femineae uoces et mota insania uino / obscenique greges et inania tympana uincant?*, sono interamente costruiti su un gioco di antitesi tra i simboli del militarismo tebano, dietro i quali si scorge un'allusione alle virtù belliche romane, e la corruzione dei seguaci di Bacco. Ma è soprattutto nell'animata apostrofe rivolta agli *iuuenes* che

⁶¹¹ Cova 1974, p. 100.

⁶¹² Questa incompatibilità appare ancora più radicale se si pensa che Livio sembra voler configurare il rito di iniziazione ai misteri bacchici come una vera e propria “contro-iniziazione” (Montanari 1984, p. 256) rispetto ai *Liberalia*, festa in occasione della quale era conferita agli adolescenti la toga *uirilis* o *libera*, propria del cittadino. Protagonisti di entrambe le cerimonie sono sempre i giovani, ma mentre i *Liberalia* sancivano, attraverso il rituale di assunzione della toga *uirilis*, l'ingresso degli adolescenti nella *ciuitas*, i *Bacchanalia* comportavano, al contrario, l'indegnità morale e civile dei giovani iniziati.

⁶¹³ Barchiesi 2007, p. 218. Sull'importanza del legame tra Tebe e Roma nel III libro del poema ovidiano, cfr. P. Hardie 1990; Barchiesi 2007, pp. 124 ss.

sembra risuonare l'eco della preoccupazione per le nefaste conseguenze derivanti dalla partecipazione di giovani uomini agli sfrenati riti dionisiaci; dopo aver accusato i *senes* di arrendersi al dio senza opporre alcuna resistenza, il re si rivolge ai giovani, designati mediante l'insistita serie dei vocativi *uos*, *acrior aetas*, *iuuenes*, *propiorque meae* finalizzati a sottolineare il particolare coinvolgimento dell'oratore, nonché l'importanza del ruolo da essi rivestito, rimproverandoli perché afferrano il tirso, in luogo delle armi, e si cingono il capo di corone, piuttosto che indossare l'elmo (*met.* 3, 540 ss.):

*uosne, acrior aetas,
o iuuenes, propiorque meae, quos arma tenere
non thyrsos, galeaque tegi, non fronde decebat?*

La contrapposizione tra il ruolo di iniziati e quello di soldati, che nel racconto di Livio sui Baccanali si realizza mediante l'antitesi tra i sostantivi *initiatos* e *milites* e tra il *sacramentum* militare e quello iniziatico, è espressa, in questi versi del poema ovidiano, dal contrasto tra le armi del soldato e gli 'strumenti' della nuova religione. In entrambe le orazioni colpisce, comunque, la funzione decisiva svolta dall'antitesi, che si rivela uno strumento retorico particolarmente appropriato a tradurre l'incompatibilità tra l'esperienza orgiastica bacchica, da un lato, e le norme tradizionali su cui si regge la *ciuitas*, dall'altro. I Baccanali appaiono come un rituale di evasione che esprime un rifiuto della realtà presente e propone una serie di 'inversioni', 'rovesciamenti' degli schemi della vita ordinaria⁶¹⁴. All'interno dei tiasi si assiste all'abolizione di ogni distinzione di estrazione sociale, sesso, età: i riti bacchici reclutano adepti in tutti gli ambienti sociali, dalla plebe, ai giovani di buona famiglia (*nobiles quosdam*: 39, 13, 14), alle *matronae* (39, 13, 12). All'interno di questi gruppi sembra inoltre superata ogni differenziazione tra uomo e donna, anzi, quella proposta è una vera inversione dei ruoli sessuali: Livio contrappone il comportamento effeminato e incontrollato di chi si abbandona alla danza e alla lascivia a quello del soldato, che difende con le armi l'onore delle mogli e delle figlie. Nuova e contraria al comportamento religioso ufficialmente riconosciuto appare, inoltre, la ricerca di forme di salvezza a titolo individuale e al di là dei canali di controllo ufficiale: la proposta religiosa dei Baccanali si situa, in questo modo, al di fuori di quel *continuum* famiglia-stato che rappresenta la colonna portante

⁶¹⁴ Sugli aspetti dei Baccanali contrari alla tradizione romana, vd. Gallini 1970, pp. 58 ss.

della struttura sociale romana. Tutti questi aspetti erano chiaramente in antitesi con alcuni pilastri della tradizione romana, quali le rigide barriere sociali o l'austerità dei costumi: basti pensare al ruolo di preminenza assunto dalla donna all'interno dei gruppi dionisiaci, in opposizione alla struttura patriarcale romana.

Un ulteriore aspetto della narrazione ovidiana, che potrebbe trovare un'interessante spiegazione considerando la situazione della diffusione del culto bacchico sul suolo italico, è, come osserva giustamente Barchiesi⁶¹⁵, il riferimento all'origine etrusca di Acete. Al v. 576 il seguace dei riti catturato dagli uomini di Penteo è definito tirreno (*sacra dei quondam Tyrrhena gente secutum*) e al v. 583 lo stesso Acete dichiara di essere meonio, popolo identificato con gli Etruschi a partire da Erodoto (*patria Maeonia est*)⁶¹⁶. Sulla stessa linea, Ovidio presenta Licabante, uno dei più violenti componenti della ciurma di marinai protagonisti del sacrilego rapimento, come bandito da una città dell'Etruria: ... *Lycabas, qui Tusca pulsus ab urbe / exilium dira poenam pro caede luebat* (vv. 624 ss.). Nell'*Inno omerico a Dioniso*, su cui è modellata la vicenda ovidiana, il termine Τυρσηνοί, con cui sono qualificati gli empi pirati al v. 8, deve essere inteso nel “valore originario di abitanti di alcune isole greche, come Lemno”⁶¹⁷, sebbene successivamente il termine appaia comunemente come sinonimo di «Etruschi»: “i Greci chiamarono Tirreni anche gli Etruschi, ritenendoli a torto o a ragione affini ai Lemni ... e quest'equivalenza con gli Etruschi, che si supponeva fossero emigrati dalla Lidia in Italia ... è accolta senza dubbi da Ovidio”⁶¹⁸.

Il riferimento alla provenienza etrusca di Acete e, presumibilmente, degli altri marinai, può non apparire del tutto casuale se consideriamo il ruolo di centro di diffusione dei misteri bacchici attribuito all'Etruria nella narrazione sui Baccanali di Livio: qui, stando allo storico, sarebbe giunto un *Graecus ignobilis ... sacrificulus et uates* per introdurre riti misterici caratterizzati dalla promiscuità e dalla violenza, e proprio dall'Etruria quel flagello si sarebbe propagato a Roma come una malattia contagiosa: *Huius mali labes ex Etruria Romam uelut contagione morbi penetrauit* (39,

⁶¹⁵ Barchiesi 2007, p. 224.

⁶¹⁶ Cfr. Her. 1, 94 sull'origine “orientale” degli Etruschi.

⁶¹⁷ Barchiesi 2007, p. 224. Tucidide IV 109, Filocoro (*FGrHist* 328 F 100), Diodoro X 19, 6 designano, con il nome di Tirreni, gli abitanti di Lemno e di Imbro (cfr. Càssola 1975, pp. 562-563).

⁶¹⁸ Galasso 2000, p. 904.

9, 1)⁶¹⁹. L'importanza rivestita dall'Etruria nella diffusione del culto dionisiaco appare confermata dalle testimonianze archeologiche in nostro possesso, che provano una straordinaria vitalità della religione bacchica in quest'area⁶²⁰: si può ricordare, al riguardo, l'iscrizione, risalente al 200 a.C., dell'*haruspex* etrusco Laris Pulenas, sacerdote di Bacco⁶²¹, e la scoperta, avvenuta a Bolsena – la *Volsinii* romana- di un luogo sotterraneo di carattere bacchico, risalente al tardo III sec. a.C.⁶²²

Dopo aver preso in considerazione un possibile collegamento con l'immagine dei Baccanali di Roma trasmessa dal teatro arcaico e dal racconto liviano sulla repressione del 186, possiamo ad analizzare in modo più approfondito le accuse lanciate da Penteo contro i seguaci della nuova religione, nel tentativo di comprendere quanto l'eredità tragica e la tradizione culturale e letteraria romana abbiano influito sulla loro formulazione.

III. Le dure accuse mosse da Penteo contro i seguaci della religione bacchica

III. 1 Musica

Come già abbiamo avuto modo di osservare, uno dei primi e fondamentali aspetti su cui il sovrano si sofferma nella sua invettiva è il clima orgiastico suscitato dai tipici strumenti del culto bacchico. Grida (*femineae uoces*), ritmi sfrenati prodotti dai cembali (*aera .. aere repulsa*), dal flauto (*adunco tibia cornu*) e dai timpani (*inania tympana*) sono gli elementi sonori caratteristici del corteggio dionisiaco nella descrizione di Penteo.

L'importanza che la musica riveste in scene di tipo estatico emerge con forza dai versi 152 ss. delle *Baccanti* di Euripide:

⁶¹⁹ Come osserva Barchiesi 2007, *ad loc.*, questi collegamenti porterebbero a ritenere poco probabile che il v. 576 sia spurio (come pensano invece Heinsius e Tarrant 2004), sebbene, nota lo studioso, permanga qualche ragione di sospetto per *quondam*.

⁶²⁰ Su queste testimonianze, cfr. Bruhl 1953, pp. 70-81; Pailler 1988, pp. 467 ss.

⁶²¹ CIE 5430. Cfr. Heurgon 1957, pp. 106 ss.; Pailler 1988, pp. 475 ss.; Takács 2000, p. 304.

⁶²² Si veda, al riguardo, Pailler 1976, pp. 739 ss., che così descrive il luogo: “Une salle souterraine carée à voûte tronconique et *oculus* central trouvée à Bolsena .. se rattache à un sanctuaire bachique aménagé entre 220 et 200 av. J.-C., et détruit par le feu 30 à 60 ans plus tard”; *id.* 1983, pp. 7-39.

ᾠ ἴτε βάκχαι,
 ᾠ ἴτε βάκχαι,
 Τμώλου χρυσορόου χλιδά,
 μέλπετε τὸν Διόνυσον
 βαρυβρόμων ὑπὸ τυμπάνων,
 εὔια τὸν εὔιον ἀγαλλόμεναι θεὸν
 ἐν Φρυγίαισι βοαῖς ἐνοπαῖσί τε,
 λωτὸς ὅταν εὐκέλαδος
 ἱερὸς ἱερὰ παίγματα βρέμηι σύνοχα
 φοιτάσιν εἰς ὄρος εἰς ὄρος·

In questa sezione della parodo, che colpisce per la sua straordinaria carica di emotività e per l'intensità espressiva che ben si adatta ad una situazione di eccezionale eccitazione, i timpani e il flauto, indicato, metonimicamente, con il termine λωτός, figurano tra i tipici strumenti del culto dionisiaco, a cui si possono aggiungere i cembali.

La potenza dell'impatto della musica orgiastica bacchica era già stata espressa da Eschilo negli *Edoni* e, precisamente, nel fr. 57 R. citato da Strabone 10, 3, 16, in cui si vuole evidenziare la contiguità, a livello musicale, del rito dionisiaco con il culto di una tipica divinità frigia.

ὁ μὲν ἐν χερσὶν
 βόμβυκας ἔχων, τὸρνον κάματον,
 δακτυλόδικτον πίμπλησι μέλος,
 μανίας ἐπαγωγὸν ὁμοκλάν,
 ὁ δὲ χαλκοδέτοις κοτύλαις ὀτοβεῖ

ψαλμὸς δ' ἀλαλάζει·
 ταυρόφθογγοι δ' ὑπομυκῶνται
 ποθεν ἐξ ἀφανοῦς φοβεροὶ μῆμοι,
 τυπάνου δ' εἰκῶν, ὥσθ' ὑπογαίου
 βροντῆς, φέρεται βαρυταρβῆς

Fra gli strumenti Eschilo menziona con notevole rilievo espressivo l'*aulós* o, meglio, il doppio *aulós*, indicato con il termine tecnico di βόμβυκες, i cembali, definiti

χαλκόδετοι, per evidenziare, alla fine, il τύπανον, il cui cupo rimbombo è paragonato al mugolare di un tuono sotterraneo⁶²³.

Il *tympanon*, tamburello formato da un cerchio di legno su cui è distesa una pelle bovina, occupa una posizione di rilievo tra gli strumenti bacchici: “data l'universale diffusione del tamburo nei culti estatici, si è pensato a un effetto neurofisiologico del tam tam sull'udito umano: una sorta di droga sonora capace di indurre la trance automaticamente”⁶²⁴. Le baccanti suonano i timpani protendendoli in alto sopra il capo⁶²⁵ e percuotendoli con la mano destra nel momento culminante dell'invasamento. La particolare associazione del timpano al culto della Magna Mater e a quello di Bacco fa di questo strumento un evidente segno di effeminatezza: nel *Truculentus* di Plauto l'accusa, rivolta da Stratofane ad un uomo, di essere un *moechus malacus* è ulteriormente ribadita dalla qualifica di *cincinnatus*, *umbraticulus* e, infine, di *tympanotriba* (vv. 609 ss.), mentre nel *Poenulus* Antamenide chiede ad Agorastocle perché, essendo un *cinaedus*, non si faccia accompagnare da un tamburello mentre parla (vv. 1318 ss.)⁶²⁶.

Strumenti venuti dall'Oriente, i *kymbala* emettono suoni acuti e squillanti, che si contrappongono alla sonorità roca e grave dell'*aulós*, particolare strumento a fiato a due canne, una delle quali terminante con una parte ricurva volta a rafforzare il suono⁶²⁷: Ovidio impiega, infatti, l'espressione *adunco tibia cornu* in *met.* 3, 533 e *inflexo Berecynthia tibia cornu* in *fast.* 4, 181, espressioni a cui si possono avvicinare Tib. 2, 1, 86, *Phrygio tibia curua sono*, e Verg. *Aen.* 11, 737, *curua choros indixit tibia Bacchi*.

Definito spesso frigio o berecinzio, l'*aulós* ha un suono molto grave, capace di produrre gli effetti più terribili, come attestano gli epiteti βαρύβρομος o βαρύφθογγος con cui è spesso qualificato. Il flauto era considerato uno strumento particolarmente adatto a suscitare stati di eccitazione psicologica: come osserva Platone nel *Simposio*, le melodie del flauto “da sole inducono in uno stato di possessione e manifestano chi ha bisogno degli dèi e di essere iniziato ai misteri, perché sono divine”⁶²⁸ (215c), e questa connessione tra suono dell'*aulós* e follia fu osservata anche dai medici. Ippocrate ricorda

⁶²³ Cfr. Di Benedetto 2004, p. 87.

⁶²⁴ Guidorizzi 1989, p. 160.

⁶²⁵ Cfr. Eur. *Bacch.* 58.

⁶²⁶ L'associazione tra timpano ed effeminatezza torna in Sen. *uit. beat.* 13, 3; Quint. 5, 12, 21. Cfr. Dickie 1985, p. 175.

⁶²⁷ Per un esame più dettagliato di questi strumenti e sul collegamento della musica con la trance dionisiaca, cfr. Bélis 1995, pp. 271 ss.

⁶²⁸ Trad. Reale 2001.

il caso di un tale che si abbandonava ad atteggiamenti di panico ogni volta che sentiva la musica del flauto nei conviti (*Ep.* 5, 81).

Il risultato prodotto dalla combinazione di questi strumenti è una musica posta sotto il segno del frastuono e dell'eccesso, della sregolatezza e della frenesia, una musica capace di provocare o favorire lo stato di trance. Il potere della musica di indurre stati di turbamento emotivo era ben noto ad Aristotele, che nella *Politica* parla di un particolare tipo di melodia, il cosiddetto “modo frigio”, considerato il più indicato per destare la possessione: “in realtà tra i modi musicali quello frigio ha lo stesso effetto che ha l'aulo tra gli strumenti: entrambi suscitano entusiasmo e passione”⁶²⁹ (1342 b).

Un riferimento alla capacità che la musica ha di suggestionare gli animi più teneri e più facilmente plasmabili si ha, inoltre, in un passo del II libro del *De legibus* di Cicerone che, ispirato alle dottrine platoniche sull'influenza decisiva del canto e della musica nell'educazione dei giovani, stabilisce che sia conservata la moderazione prescritta nelle manifestazioni musicali (2, 38: *Adsentior enim Platoni nihil tam facile in animos teneros atque molles influere quam varios canendi sonos*). Segue l'indicazione degli effetti della musica: *namque et incitat languentes et languefacit excitatos et tum remittit animos, tum contrahit, civitatumque hoc multarum in Graecia interfuit, antiquom vocum conservare modum; quarum mores lapsi ad mollitias pariter sunt inmutati cum cantibus*, dove la particolare connessione tra *mollitia* e musica richiama Platone *rep.* 398e, in cui si parla di armonie molli (μαλακαί) e simposiastiche, ritenute di nessuna utilità per uomini destinati alla guerra⁶³⁰.

Cembali, timpani e flauti costituiscono gli strumenti caratteristici non solo del culto dionisiaco, ma anche di altri rituali di carattere estatico, come quello della Magna Mater⁶³¹. Nel rievocare l'apparato sonoro del tiaso bacchico, osserva Barchiesi⁶³², Ovidio “ha presente una serie di passi in cui i poeti romani esprimono il fascino e la pericolosità delle manifestazioni estatiche e orgiastiche” e, in particolare, le descrizioni dello sfrenato accompagnamento musicale del rituale di Cibele, la prima divinità orientale il cui culto fu introdotto in modo ufficiale a Roma, sebbene le modalità stesse dell'introduzione chiariscano come la ricezione dei costumi orientali fosse sottoposta a

⁶²⁹ Trad. Laurenti 1973.

⁶³⁰ Il nesso tra musica e μαλακία torna in Plat. *rep.* 410c.

⁶³¹ Cfr. l'*Inno omerico* XIV alla Grande Madre, vv. 3 ss., dove si evoca il clamore dei timpani e dei crotali, insieme al suono cupo degli auli; Pind. fr. ditirambico 70b M.; Diod. Sic. 3, 58-59, che attribuisce alla dea l'invenzione dei cembali, dei timpani e del flauto a più canne.

⁶³² Barchiesi 2007, p. 216.

determinate regole e cautele⁶³³. Come noto, la frequente assimilazione di elementi propri del culto bacchico a quelli della Magna Mater rientra nel quadro di un processo di sincretismo fra i due culti, che presuppone un'antica tradizione, attestata nelle stesse *Baccanti* di Euripide⁶³⁴.

Per venire ai passi che più ci interessano in vista di un confronto con Ovidio, si possono ricordare, in particolare, alcuni versi di Lucrezio e di Catullo. Ai vv. 615 ss. del II libro del *De rerum natura* Lucrezio concentra l'attenzione sull'insolito corteo di Cibebe e, in particolare, ai vv. 618 ss. descrive l'effetto terrifico e, insieme, irresistibile della musica estatica che accompagna il rituale: *Tympana tenta tonant palmis et cymbala circum / concaua, raucisonoque minantur cornua cantu* (vv. 618-619), dove le insistite allitterazioni contribuiscono a ricreare il suono degli strumenti: la ripetizione delle dentali sembra imitare le sonorità del timpano, quella delle gutturali lo sfregare dei cembali. Il potere che la musica ha di indurre la trance era noto al poeta, che al verso immediatamente successivo menziona il flauto, strumento che suscita uno stato di *furor*, sconvolgendo la mente dei sacerdoti con il ritmo frigio: *et Phrygio stimulat numero caua tibia mentis*.

Gli stessi strumenti vengono menzionati ai vv. 21 ss. del carme 63 di Catullo⁶³⁵, dove l'anafora di *ubi*⁶³⁶, l'allitterazione e la scelta di verbi di particolare espressività fonica come *reboare* ricreano il ritmo ossessivamente reiterato di timpani e cembali, a cui si aggiunge il suono cupo della *tibia*: *ubi cymbalum sonat uox, ubi tympana reboant, / tibicen ubi canit Phryx curuo graue calamo*⁶³⁷. Lo stesso Catullo torna ad esprimere il suono di questi strumenti ai vv. 261 ss. del carme 64, versi relativi alle baccanti che, insieme ai satiri, formano il corteo del dio Iacco: *plangebant aliae proceris tympana*

⁶³³ Cfr. Craca 2000, p. 44. La celebrazione dei giochi e il compimento di sacrifici doveva avvenire secondo il costume romano; solo i sacerdoti frigi portavano l'effigie in processione; nessun cittadino romano poteva abbigliarsi secondo il costume orientale o seguire il sacerdozio della dea.

⁶³⁴ Eur. *Bacch.* 58-59, dove il tamburo è definito da Dioniso "invenzione di Rhea e mia"; vv. 124 ss. Sul nesso tra Dioniso e la Grande Madre, stabilito attraverso gli strumenti, vd. Di Benedetto 2004, pp. 85-88; Barchiesi 2007, p. 217. Sul collegamento e le affinità tra i due culti, vd., inoltre, Bremmer 2005, pp. 51-57 e relativa bibliografia.

⁶³⁵ Sul carme 63 di Catullo e sul culto di Cibebe si vedano i lavori raccolti in Nauta-Harder 2005.

⁶³⁶ Sulla funzione della ripetizione nel carme 63 di Catullo, cfr. Kroon 2005, pp. 121 ss. e, in particolare, sulle ripetizioni foniche pp. 131-132.

⁶³⁷ Il rimbombo del timpano era già stato indicato da Catullo ai vv. 8 ss., mediante l'allitterazione su base /t/: *typanum / typanum tuum, Cybebe, tua, mater, initia, / quatiensque terga tauri teneris caua digitis*. Cfr., infine, vv. 28-29: *thiasus repente linguis trepidantibus ululat, / leue tympanum remugit, caua cymbala recrepant*.

palmis / aut tereti tenuis tinnitus aere ciebant, / ... / barbaraque horribili stridebat tibia cantu.

A questi passi di Lucrezio e Catullo, può essere interessante aggiungere alcuni frammenti della menippea *Eumenidi* di Varrone, in cui è descritto il rituale della dea frigia. Passando davanti al tempio di Cibele, un personaggio sente il frastuono dei cembali (fr. 149 Büch. *iens domum praeter matris deum aedem exaudio cymbalorum sonitum*) e vede riuniti in folla i Galli⁶³⁸ che, sontuosamente vestiti, suonano il timpano ed agitano la testa invasati dalla musica. Nel fr. 132-134 Büch. Varrone evoca così il rumore dei timpani ed il coro dei Galli: *tibi typana non inani sonitu matri' deum / tonimus chorus tibi nos, tibi nunc semiuiri / teretem comam uolantem iactant tibi famuli*⁶³⁹, dove la martellante sequenza delle /i/ e delle dentali, le allitterazioni e gli omoteleuti sembrano ricreare il ritmo degli strumenti. Interessante appare, inoltre, l'uso dell'aggettivo *inanis*, qui impiegato sia in senso proprio che figurato: la vacuità del suono dei timpani, plausibilmente negata dai Galli a cui Varrone affida la parola in questi versi, è invece polemicamente sostenuta da Penteo nel suo attacco ai seguaci di Bacco (cfr. il nesso *inania tympana* di *met.* 3, 537).

Nel fr. 131 Büch. si allude, inoltre, al suono dell'altro tipico strumento della musica metroaca e bacchica, il corno frigio: *Phrygius per ossa cornus liquida canit anima.*

Severo appare il giudizio formulato dal protagonista su tutto il complesso del rituale di Cibele (musica, danza, abbigliamento), condannato come una folle superstizione: *apage in diirectum a domo nostra istam insanitatem* (fr. 133 Büch.), espressione che ricorda quella impiegata da Catullo alla fine del carne 63⁶⁴⁰ (vv. 91 ss.: *dea magna, dea Cybebe ... / procul a mea tuus sit furor omnis, era, domo: / alios age incitatos, alios age rabidos*). Attis prorompe, infatti, in un patetico monologo in cui rimpiange la partecipazione alla vita cittadina, contrapposta alla ferina primitività di

⁶³⁸ Fr. 150 Büch.: *cum illo ueni, uideo gallorum frequentiam in templo, qui cum e scaena coronam adlatam imponeret aedilis signo, synodiam gallantes uario recinebant studio*. Il frammento è molto corrotto: sui principali problemi riguardanti la trasmissione del testo e sulle varie ipotesi di ricostruzione del frammento, vd. Cèbe IV 1977, pp. 623 ss., che propone il seguente testo (fr. 134): *cum illoc uento, uideo gallorum frequentiam in templo, qui dum messem hornam adlatam imponeret aedilis signo deae <deum> et deam gallantes uario recinebant studio*.

⁶³⁹ Per i problemi che la tradizione manoscritta presenta relativamente a questo frammento, cfr. Cèbe IV 1977, pp. 642 ss., che mantiene il tràdito *inanis sonitus*, interpretandolo come genitivo di qualità, e presenta una diversa ricostruzione del v. 3 (fr. 140): *teretem comam uolantem iactant, <domine>, tibi / galli*.

⁶⁴⁰ Craca 2000, p. 62; Nauta 2005, p. 101.

quei luoghi selvaggi e inhospitali in cui dovrà miseramente servire la dea. L'atteggiamento diffidente ed ostile di Varrone, che si esprime con toni fortemente ironici su tutti gli aspetti del rituale che contrastano con la tradizione romana, coincide con quello di Catullo e, più in generale, della corrente conservatrice, che vede in rituali sentiti come estranei alla mentalità tradizionale una pericolosa minaccia per l'integrità dei giovani romani⁶⁴¹.

III. 2 Magia

Inganni, magia, falsità: queste sono alcune delle dure accuse che risuonano per bocca di Penteo nella sua accesa polemica contro il culto bacchico. Al v. 534 il re parla, infatti, di *magicae fraudes*⁶⁴², inganni che ai vv. 557 ss. si dichiara certo di riuscire a smascherare, costringendo il dio a confessare che la sua discendenza da Giove è inventata e i riti da lui introdotti falsi: *quem quidem ego actutum (modo uos absistite) cogam / adsumptumque patrem commentaque sacra fateri*. La stessa sprezzante definizione di *commenta sacra* torna in *met.* 4, 37, dove le Minieidi contrappongono i falsi riti dionisiaci celebrati da tutte le donne all'*utile opus manuum* a cui esse, sole, si stanno dedicando: «*dum cessant aliae commentaque sacra frequentant / nos quoque, quas Pallas, melior dea, detinet*» inquit, / «*utile opus manuum uario sermone leuemus*».

Tornando all'episodio di Penteo, nei vv. immediatamente successivi il sovrano richiama, come modello da emulare, l'esempio di Acrisio, ostinato oppositore al culto dionisiaco, che aveva avuto il coraggio di irridere il *uanum numen* di Bacco, sbarrando al suo arrivo le porte di Argo: *an satis Acrisio est animi contemnere uanum / numen et Argolicas uenienti claudere portas, / Penthea terrebit cum totis aduena Thebis ?*.

L'accusa di magia e falsità mossa da Penteo nel racconto ovidiano è in linea con la polemica che già nelle *Baccanti* euripidee il sovrano indirizzava contro Dioniso e le sue seguaci⁶⁴³: ai vv. 217 ss. il re parla infatti di simulazione dell'invasamento bacchico

⁶⁴¹ Sulla ricezione e rappresentazione del culto di Cibele e dei suoi seguaci nella Roma tardo-repubblicana, vd. Nauta 2005, pp. 101 ss.

⁶⁴² L'aggettivo *magicus* si carica di una valenza fortemente negativa, che si ritrova, per esempio, nella storia della magia delineata da Plinio 30, 1, dove l'autore attacca con veemenza le *magicae uanitates* (cfr. anche la definizione di magia come *fraudentissima artium*). Sull'atteggiamento di sostanziale diffidenza di Plinio nei confronti delle pratiche magiche, cfr. Garosi 1976, pp. 17 ss.

⁶⁴³ Barchiesi 2007, *ad loc.*

da parte delle donne, che hanno lasciato le loro case per spingersi in luoghi ombrosi (γυναῖκας ἡμῖν δώματ' ἐκλελοιπέναι / πλασταῖσι βακχεῖαισιν, ἐν δὲ δασκίοις / ὄρεσι θαάζειν) dove, con il pretesto di onorare il dio, si dedicano in realtà a pratiche erotiche illecite (vv. 222 ss.: ἄλλην δ' ἄλλος' εἰς ἐρημίαν / πτώσσουσιν εὐναῖς ἀρσένων ὑπηρετεῖν, / πρόφασιν μὲν ὥς δὴ μαινάδας θυοσκοοῦς, / τὴν δ' Ἀφροδίτην πρόσθ' ἄγειν τοῦ Βακχίου). L'impiego dell'avverbio νεωστὶ nel nesso τὸν νεωστὶ δαίμονα Διόνυσον (vv. 219-20), da intendersi, secondo il commento di Di Benedetto, non tanto come “il nuovo dio”, quanto “colui che da poco tempo è un dio”⁶⁴⁴, accentua il carattere dispregiativo delle parole di Penteo, ulteriormente rafforzato dall'espressione seguente ὅστις ἔστι, tipica formula dell'inno cultuale che assume, in questo contesto, un valore decisamente insultante e straniante.

L'accusa di magia acquista, inoltre, particolare forza ai vv. 233 ss., dove Penteo definisce lo Straniero un “ciarlatano che fa incantesimi e sortilegi”: λέγουσι δ' ὥς τις εἰσελήλυθε ξένος, / γόης ἐπωιδὸς Λυδίας ἀπὸ χθονός (vv. 233-234)⁶⁴⁵. Γόης, ἐπωιδός e termini affini quali ἀγύρτης e μάγος, alludono a pratiche religiose, come la divinazione, la magia o i culti misterici privati con i loro sacrifici di iniziazione, che non rientravano nella religione collettiva della πόλις⁶⁴⁶. Dodds⁶⁴⁷, nel commentare il nesso γόης ἐπωιδὸς del v. 234, osserva, infatti, che doveva trattarsi di un'accusa mossa contro i propagatori di culti misterici ad Atene: nel X libro delle *Leggi*, Platone, riferendosi ai fautori di riti misterici, sostiene la necessità di introdurre una punizione severa per coloro che “disprezzando gli uomini seducano molti dei viventi, sostenendo di evocare le anime dei morti e promettendo di persuadere gli dèi, come stregandoli con sacrifici, preghiere e incantesimi (ὥς θυσίαις τε καὶ εὐχαῖς καὶ ἐπῳδαῖς γοητεύοντες,) e tentino di distruggere da cima a fondo individui, intere famiglie e città per brama di ricchezze” (909b)⁶⁴⁸.

⁶⁴⁴ Di Benedetto 2004, p. 312.

⁶⁴⁵ Il motivo torna anche in Nonno 45, 79 ss. dove νόθος θεός è definito Dioniso da Penteo che, rivolgendosi al vate Tiresia, lo accusa di essersi lasciato corrompere da Bacco, considerato un falso dio ed un millantatore: μαντοσύναις δολίησι νόθον θεὸν ἀνέρα τεύχεις, / δῶρα λαβὼν Λυδοῖο παρ' ἀνέρος ἠπεροπήος.

⁶⁴⁶ Vd. Graf 1995, pp. 27 ss. Sulla connotazione prevalentemente negativa del termine γόης, che “poteva indicare anche un imbroglione o un ciarlatano- vale a dire tutti quelli che erano dediti a imbrogli zingareschi, con i quali potevano fare rapidi guadagni in occasione delle fiere e delle feste diffuse in tutto il mondo greco”, si veda, inoltre, Luck 1997, I, p. 31, a cui rimando per un'utile introduzione generale sulla magia nel mondo antico.

⁶⁴⁷ Dodds 1960², p. 94.

⁶⁴⁸ Trad. Ferrari-Poli 2005. Cfr., inoltre, Platone *rep.* 364 b-c, in cui “ciarlatani e indovini” (ἀγύρται δὲ καὶ μάντιες) sono definiti coloro che diffondono la convinzione di aver ottenuto, grazie a

Se il motivo della magia e della falsità trova, quindi, un parallelo preciso nella tradizione tragica greca, può essere interessante richiamare, in ambito più strettamente romano, l'eco e la rilevanza che questa accusa trova nella narrazione liviana dell'episodio dei Baccanali. Nell'apertura del suo discorso, il console Postumio insiste sulla contrapposizione tra i veri dèi, il cui culto è legittimato dagli antichi, e le *pravae et externae religiones* che seducono le menti degli uomini, spingendoli a commettere ogni sorta di depravazione come sotto il pungolo delle Furie⁶⁴⁹, ed esprime, successivamente, il timore che qualcuno si lasci ingannare dall'apparenza ingannevole di quella falsa religione: '*Ne quis etiam errore labatur uestrum, Quirites, non sum securus; nihil enim in speciem fallacius est quam prava religio.*' (39, 16, 6).

In linea con queste affermazioni sul carattere fallace della religione dionisiaca appaiono le informazioni fornite da Livio circa le modalità dell'introduzione dei Baccanali a Roma: *sacrificulus et uates* è infatti definito in 39, 8, 3 il *Graecus ignobilis* che avrebbe diffuso in Etruria i pericolosi riti bacchici, dove il primo termine allude alla pratica sacrificatoria, mentre il secondo, in senso dispregiativo, alla sua facoltà divinatoria. Costui, spiega lo storico, non recava con sé nessuna di quelle arti che quel popolo erudito diffuse per la cura del corpo e dello spirito, ma era, appunto, un mestierante di riti ed un indovino, un officiante di riti segreti e notturni: *Graecus ignobilis in Etruriam primum uenit, nulla cum arte earum quas multas ad animorum corporumque cultum nobis eruditissima omnium gens inuexit, sacrificulus et uates, nec is qui aperta religione propalam et quaestum et disciplinam profitendo animos errore imbueret, sed occultorum et nocturnorum antistes sacrorum.*

La qualifica di *sacrificulus et uates* e le ulteriori precisazioni fornite da Livio sulla figura del *Graecus* introduttore dei misteri bacchici pongono i *sacra* da lui praticati sul piano della superstizione, della magia, ossia di tutte quelle deviazioni religiose contro cui le autorità romane nutrivano grande diffidenza. Il console stesso, rivolgendosi al popolo, ricorderà: *quotiens ... negotium est datum uti sacra externa fieri uetarent, sacrificulos uatesque foro circo urbe prohiberent, uaticinios libros conquirerent comburerentque, omnem disciplinam sacrificandi praeterquam more*

sacrifici ed incantesimi (ἐπιφροσύνη), il potere di rimediare ad ogni ingiustizia commessa da qualcuno o dai suoi antenati. Come spiega Graf 1995, pp. 23-24, il riferimento è agli iniziatori di riti misterici.

⁶⁴⁹ Liv. 39, 15, 2: "*necessaria haec sollemnis deorum comprecatio fuit, quae uos admoneret hos esse deos quos colere, uenerari, precarique maiores uestri instituissent, non illos qui prauis et externis religionibus captas mentes uelut furialibus stimulis ad omne scelus et ad omnem libidinem agerent*".

Romano abolerent! (39, 16, 8). Lo storico sembra alludere, in questo passo dell'orazione di Postumio, ai fatti da lui narrati in 25, 1, come sembrerebbe testimoniare il voluto collegamento tra il *sacrificulus et uates*, propagatore dei misteri bacchici in 39, 8, 3, e i *sacrificuli ac uates* che, approfittando del generale clima di disorientamento che seguì le fasi più difficili della guerra annibalica, si erano impadroniti, con l'inganno, della mente degli uomini, in 25, 1, 8: *sacrificuli ac uates ceperant hominum mentes quorum numerum auxit rustica plebs*. Nella folla era sorta un'ansia religiosa che le forme del culto ufficiale non riuscivano più a soddisfare: un'ondata di superstizioni, in gran parte venute dal di fuori, invase Roma (*tanta religio, et ea magna ex parte externa, ciuitatem incessit*), i culti patri erano stati abbandonati per riti esotici non solo in privato, ma anche in pubblico (*Nec iam in secreto modo atque intra parietes abolebantur Romani ritus, sed in publico etiam ac foro Capitolioque mulierum turba erat nec sacrificantium nec precantium deos patrio more*), al punto che fu necessario l'intervento del pretore per liberare i cittadini da quelle superstizioni⁶⁵⁰. La volontà di creare una corrispondenza tra le pratiche religiose che dilagarono al tempo della guerra annibalica e i misteri bacchici del 186 riflette il punto di vista dello storico, secondo il quale “l'identità fra quei fenomeni sta ... nel loro essere fuori dal controllo spirituale dello Stato, nella loro sottrazione all'ambito politico”⁶⁵¹.

Centrale appare, inoltre, la contrapposizione tra la romanità di un culto e il suo essere estraneo alla tradizione ufficiale romana, contrapposizione che, se nella vicenda di 25, 1 risulta evidente dall'antitesi che, sul piano lessicale, si viene a realizzare tra termini come *externus* e *nouus* da una parte, *Romanus* e *mos patrius* dall'altra⁶⁵²,

⁶⁵⁰ Liv. 25, 1, 12: *Is ... edixit ut quicumque libros uaticinos precatationesue aut artem sacrificandi conscriptam haberet eos libros omnes litterasque ... deferret neu quis in publico sacroue loco nouo aut externo ritu sacrificaret*.

⁶⁵¹ Cova 1974, p. 93. Al *sacrificulus et uates* che, stando a Livio, dall'Etruria avrebbe introdotto a Roma un nuovo modo di profetare e di fare sacrifici, si possono avvicinare quelle figure di vaticinatori privati, sacrificatori, indovini di cui ci offre numerose testimonianze il teatro latino arcaico (si veda, in particolare, la commedia plautina: cfr. Plaut. *Rud.* 326, 376-377, 1139 ss.; *Cas.* 356; *Curc.* 246 ss., 397; *Amph.* 781, 1132-1134; *Men.* 76. Su questi ed altri passi, vd. Gallini 1970, pp. 74 ss.), e spesso dipinti come imbrogliatori che, promettendo soluzioni a titolo individuale, si arricchiavano alle spalle degli altri: per la venalità di questi personaggi si possono confrontare Plaut. *Mil.* 692 ss., Acc. fr. 169 ss. R³. (*Nil credo auguribus, qui auris uerbis diuitant / alienas, suas ut auro locupletent domos*), e la dura condanna espressa nel fr. 134 Joc. del *Telamone* di Ennio nei confronti degli indovini e dei ciarlatani: *aut inertes aut insani aut quibus egestas imperat, / qui sibi semitam non sapiunt, alteri monstrant uiam, / quibus diuitias pollicentur, ab iis drachumam ipsi petunt. / de his diuitiis sibi deducant drachumam, reddant cetera*. Cfr., inoltre, Cic. *nat. deor.* 1, 55, 9: *sequitur ... diuinatio ... qua tanta inbuemur superstitione si uos audire uellemus, ut haruspices augures harioli uates coniectores nobis essent colendi*. Sulla necessità di distinguere la *religio* dalla *superstitio*, si veda, inoltre, Cic. *nat. deor.* 2, 28, 72; *div.* 2, 148.

⁶⁵² Cfr. Liv. 25, 1, 6: *ea magna ex parte externa*; 25, 1, 7: *abolebantur Romani ritus; turba ... nec precantium deos patrio more*; 25, 1, 12: *neu quis ... nouo aut externo ritu sacrificaret*.

nell'episodio dei Baccanali emerge chiaramente dalla volontà dello storico di sottolineare l'origine straniera, orientale di questo “male” che, diffondendosi come una malattia contagiosa, si propagò anche a Roma: in questo modo si spiega la menzione del *Graecus ignobilis* e del germe bacchico che egli avrebbe introdotto in Etruria, e che da qui si sarebbe diffuso con un potere di contagio straordinario (*Huius mali labes ex Etruria Romam uelut contagione morbi penetrauit*), nonché l'intenzione di Livio di presentare la propagazione dei riti misterici come un effetto della penetrazione di insidiose influenze derivanti dalle vittorie riportate dai Romani in Oriente. Non appare, infatti, casuale che nell'organizzazione interna dell'opera la vicenda dello scandalo dei Baccanali sia narrata immediatamente dopo il racconto dell'introduzione della *luxuria* in Italia, vista come una conseguenza del trionfo di Manlio Vulso in Oriente⁶⁵³: considerata in questa prospettiva, che vede nella Grecia la principale responsabile della decadenza morale di Roma, anche la diffusione di riti bacchici viene a rappresentare un effetto della pericolosa penetrazione di motivi ellenistico-orientali.

La dialettica esterno-interno, esotico-tradizionale acquista particolare rilievo anche nella narrazione ovidiana dell'episodio di Penteo, in cui più volte l'aggettivo *nouus* è impiegato per qualificare il dio o i suoi riti (cfr. *nouus ... Liber*, v. 520; *moris ... noui ... sacra*, v. 581; *noua sacra*, v. 732), e dove l'antitesi tra la mollezza, tipicamente orientale, e il *decus patrium* che i Tebani devono valorosamente difendere innerva l'intero discorso del sovrano (v. 547-48: *uos pellite molles / et patrium retinete decus*).

L'accusa, rivolta agli iniziati ai misteri bacchici, di diffondere pericolose falsità, accusa connessa, anche in questo caso, con il carattere esotico dei riti in questione, torna nel *De errore profanarum religionum* di Firmico Materno, che in 6, 9 rievoca la vicenda dei Baccanali come episodio paradigmatico, funzionale ad esemplificare l'antica *uirtus* e la fermezza dimostrata dalla classe dirigente romana nel purificare la patria dalle influenze di immorali culti stranieri (*O priscae uirtutis laudanda constantia ! Nec ciuibus suis consul parcere uoluit, cum ob purgandam patriam peregrina uitia corriguntur*). L'*exemplum* degli antichi doveva servire da esortazione alle autorità del tempo a reprimere con altrettanta fermezza le *superstitiones* del paganesimo che ancora

⁶⁵³ Tra le accuse mosse con insistenza a Manlio Vulso vi era, appunto, quella di aver importato a Roma con i suoi soldati il primo germe del fasto orientale: *Luxuriae enim peregrinae origo ab exercitu Asiatico inuecta in urbem est. Ii primum lectos aeratos, uestem stragulam pretiosam, plagulas et alia textilia, et quae tum magnificae suppellectilis habebantur, monopodia et abacos Romam aduexerunt. ... Vix tamen illa quae tum conspicebantur semina erant futurae luxuriae* (39, 6, 7-9).

contaminavano il mondo romano: *Sed adhuc supersunt aliae superstitiones quarum secreta pandenda sunt: Liberi et Liberae, quae omnia sacris sensibus uestris specialiter intimanda sunt, ut et in istis profanis religionibus sciatis mortes esse hominum consecratas* (6, 1). Il riferimento particolare è, quindi, ai misteri di Bacco e a quelli di Proserpina. All'esposizione, piuttosto dettagliata, del mito di Dioniso Zagreo segue la trattazione del Dioniso tebano, presentato come *alius Liber*⁶⁵⁴ ... *magicae artis potestate perspicuus*, che si impossessa dell'animo delle donne ricorrendo a filtri magici ed incantesimi (6, 6)⁶⁵⁵. Ad interessare l'autore è, soprattutto, il ruolo rivestito, sul piano mitico, da Licurgo, persecutore ed uccisore del dio, nonché l'influsso che questi avrebbe esercitato su un altro nemico di Bacco, il console Postumio, severo oppositore degli *scelerata commenta* del culto dionisiaco⁶⁵⁶: *Imitatur te Lycurge ... etiam consul noster Postumius. [...] Erant adhuc in urbe Roma integri mores nec quisquam peregrinas superstitiones dissolutis moribus appetebat. Tunc nec senatus consuli nec leges reipublicae nec consul legibus defuit, sed inuestigatis omnibus qui huius sacri scelerata commenta tradebant contra omnes, ... capitalis poena de consilii sententia decreta est.*

III. 3 Effeminatezza

Un ulteriore, fondamentale motivo, oggetto della derisione e della dura condanna di Penteo, riguarda l'aspetto poco virile del dio, di cui il re offre la seguente descrizione ai vv. 553 ss.:

*at nunc a puero Thebae capientur inermi,
quem neque bella iuuant nec tela nec usus equorum,
sed madidus murra crinis mollesque coronae
purpuraque et pictis intextum uestibus aurum*

⁶⁵⁴ In realtà si tratta dei due fondamentali aspetti sotto cui si può considerare la figura di Dioniso: “quello orfico (Zagreus) e il tebano, dio del vino e della vegetazione” (Pastorino 1956, p. 88).

⁶⁵⁵ Cfr., ancora, Firmico Materno *err.* 6, 5 (*per secreta siluarum clamoribus dissonis eiulantes fingunt animi furentis insaniam*) ed Arnobio *nat.* 5, 19 (*Bacchanalia ... in quibus furore mentito et sequestrata pectoris sanitate circumplicatis uos anguibus atque ut uos plenos dei numine ac maiestate doceatis, caprorum reclamantium uiscera cruentatis oribus dissipatis*), in cui i fenomeni di invasamento legati ai rituali orgiastici di Bacco vengono condannati come mistificazione.

⁶⁵⁶ Su Livio come probabile fonte di Firmico Materno per questo passo sui Bacchanali, cfr. Pastorino 1956, p. 94; Pailler 1988, pp. 783 ss.

Se la derisoria rappresentazione dell'aspetto del dio, comunemente raffigurato come un giovane effeminato a partire dalla fine del V sec., costituisce, come abbiamo visto⁶⁵⁷, un motivo tipico, attestato nella tradizione tragica, sia greca che latina, le offese lanciate da Penteo contro il dio riecheggiano, al contempo, i motivi di quella polemica anti-orientale che trova paralleli precisi nella tradizione romana: le accuse di *mollitia* rivolte dal sovrano a Bacco e ai suoi seguaci (cfr. v. 547: *pellite molles*) richiamano, in particolare, gli insulti lanciati contro Enea e i Troiani nell'*Eneide* virgiliana⁶⁵⁸.

In *Aen.* 4, 215 ss. il re getulo Iarba, acceso d'ira al diffondersi della notizia dell'unione di Didone con Enea, irride i costumi frigi dell'eroe, presentandolo come *ille Paris cum semiuiro comitatu, / Maeonia mentum mitra crinemque madentem / subnexus*.

Il particolare della chioma madida come segno esteriore dell'effeminatezza di Enea torna in *Aen.* 12, 99-100, nel contesto dell'allocuzione che Turno rivolge alla propria lancia, perché gli conceda di atterrare il corpo di quell'effeminato frigio (*semiuir Phryx*), deturpandone nella polvere la chioma arricciata col ferro e madida di mirra⁶⁵⁹: *foedare in puluere crinis / uibratos calido ferro murraque madentis*, dove l'espressione *crinis murra madentis* può essere avvicinata a quella impiegata da Penteo in relazione a Dioniso, *madidus murra crinis* (*met.* 3, 555). I capelli stillanti di mirra costituiscono,

⁶⁵⁷ Cfr. *supra*, pp. 153 ss.

⁶⁵⁸ Barchiesi 2007, p. 220.

⁶⁵⁹ Sui profumi nella poesia antica, si veda l'ampia documentazione offerta da Lilja 1972: sull'associazione tra l'uso di profumi e l'effeminatezza, cfr., in particolare, pp. 79 ss. (tra i vari esempi citati si possono ricordare gli attacchi di Persio e Giovenale contro l'uso eccessivo di questi prodotti, segno di immoralità ed effeminatezza). Per quanto riguarda, più specificamente, il motivo dei capelli madidi, questi sono menzionati ora per la loro valenza erotica (cfr. Plaut. *Mil.* 923), ora in associazione all'immagine del banchetto (cfr. Hor. *carm.* 2, 7, 6-8; 1, 4, 9; Ov. *am.* 1, 6, 38; *fast.* 5, 310; Lucan. 10, 165), ora come segni di effeminatezza, lussuria o dissolutezza (cfr. Hor. *carm.* 3, 20, 14; Ov. *ars* 3, 443; Iuv. 2, 41; Sil. 11, 402; 15, 23 ss., dove la *Voluptas Achaemenium spirabat uertice odorem, / ambrosias diffusa comas*; Val. Fl. 5, 588-590). Sui profumi e gli unguenti come bersagli tipici dell'invettiva dei moralisti romani, invettiva strettamente associata alla polemica contro il lusso e le mollezze esotiche, cfr., inoltre, Rosati 1997, pp. 515 ss. e, in particolare, 520-521 sui profumi associati ad uno stile di vita dissoluto, 'grecizzante' (cfr. Plaut. *Cas.* 240: *senecta aetate unguentatus per uias, ignaue, incedis?*; *Most.* 42: *non omnes possunt olere unguenta exotica, / si tu oles*; Ter. *Ad.* 117: *obsonat; potat, olet unguenta?*; Hor. *sat.* 2, 7, 55, dove l'uso di profumi appare un tratto caratteristico della figura dell'adultero: *turpis, odoratum caput obscurante lacerna*). Come osserva lo studioso, particolarmente interessante appare, al riguardo, la sezione del XIII libro della *Storia naturale* di Plinio dedicata alle essenze e ai profumi, in cui compare un'amara riflessione sulla decadenza dei costumi che aveva accompagnato la diffusione di questi prodotti di lusso dall'Oriente a Roma; si veda, in particolare, 13, 23, in cui l'importazione a Roma dei profumi è assimilata ad "una conquista che ha infranto ogni barriera, se questi oggetti di così grande pregnanza simbolica hanno ormai espugnato anche i luoghi sacri della moralità tradizionale, gli accampamenti" (Rosati 1997, p. 524): *Maxime tamen mirum est hanc gratiam penetrasse et in castra; aquilae certe ac signa, puluerulenta illa et cuspidibus horrida, unguuntur festis diebus, utinamque dicere possemus quis primus instituisset! Ita est nimirum: hac mercede corruptae orbem terrarum deuicere aquilae. Ista patrocina quaerimus uitiiis, ut per hoc ius sub casside unguenta sumantur*.

assieme alla mitra, tipico copricapo frigio a cui Virgilio allude nel passo del quarto libro dell'*Eneide*, uno dei tratti peculiari che contribuiscono a delineare la figura del maschio effeminato, spesso evocata, con toni fortemente polemici e derisori, nell'invettiva oratoria romana⁶⁶⁰: nel definire e valorizzare l'importanza della mascolinità nella cultura romana, gli oratori trovavano un facile bersaglio nell'immagine dell'uomo effeminato, la cui *mollitia* era interpretata non solo come inclinazione a comportamenti sessuali depravati, ma anche e soprattutto come incapacità di agire in modo energico e virile, ossia come manifestazione esteriore di una debolezza e immoralità che si riflettevano spesso in campo politico e bellico.

Il particolare dei capelli stillanti come motivo di insulto ricorre, per esempio, nell'immagine di Gabinio offerta da Cicerone in *Pis.* 25: dopo averlo definito *saltatrix tonsa* (18), rappresentandolo mentre danza nudo in un banchetto al suono dei cembali⁶⁶¹, l'oratore afferma: *Gabinium denique si uidissent duumvirum uestri illi unguentarii, citius agnouissent. Erant illi compti capilli et madentes cincinnorum fimbriae* (25). La madida chioma come segno dell'effeminatezza di Gabinio torna ad essere evidenziata in *p. red. in sen.* 13, dove si legge: *Vini, somni, stupri plenus, madenti coma, composito capillo*⁶⁶².

Per quanto attiene, più specificamente, la produzione letteraria di Ovidio, il nesso *madidus murra crinis* richiama l'espressione *madidos murra ... capillos* con cui è qualificato in *met.* 5, 53 l'indiano Ati, i cui tratti rimandano all'immagine tipica dell'orientale effeminato: il poeta ne evidenzia la straordinaria bellezza (*egregius forma*) ed il sontuoso abbigliamento, costituito da una clamide di Tiro, orlata d'oro, da monili aurei e da un curvo diadema che ornava i capelli madidi di mirra⁶⁶³ (vv. 51 ss.: *indutus*

⁶⁶⁰ Sull'effeminatezza, spesso associata al tema del banchetto eccessivo, come motivo tipico dell'invettiva oratoria romana, cfr. Corbeill 1996, pp. 128 ss.; Edwards 1993, cap. 2. Alcuni esempi possono essere rappresentati dai rimproveri mossi da Scipione Emiliano contro Publio Sulpicio Galo (fr. 17 M., citato da Gellio 6, 12, 5) o dalle accuse lanciate da Cicerone contro Catilina e i suoi seguaci (*Catil.* 2, 22), contro Gabinio (*p. red. in sen.* 13; *dom.* 60; *Pis.* 18; 22; 89) o Clodio. Sulla performance dell'oratore come manifestazione di autentica virilità e sulle accuse di effeminatezza mosse contro oratori come Demostene, criticato per l'eccessiva cura delle vesti e del corpo, o Ortensio, uomo raffinato, attento all'aspetto, e per questo bersaglio di insulti ed apostrofi oltraggiose (Gell. 1, 5, 1-3), vd., inoltre, Gunderson 2000, pp. 125 ss.

⁶⁶¹ Cic. *Pis.* 22: *Cum collegae tui domus cantu et cymbalis personaret, cumque ipse nudus in conuiuio saltaret.*

⁶⁶² Cfr., inoltre, Cic. *Catil.* 2, 10: *sertis redimiti, unguentis obliti*; Svet. *Vesp.* 8: *adulescentulum fragrantem unguento*; Prud. *Psychom.* 413: *comamque madentem.*

⁶⁶³ Per la mirra come segno di effeminatezza orientale, cfr. la polemica anti-greca condotta in Val. Flacc. 8, 345 ss. da Stiro, il mancato sposo di Medea, che si esprime con toni che richiamano quelli del virgiliano Numano (*iam digna uidebis / proelia iamque illud carum caput ire cruenta / sub freta, semiuiri nec murra corpus Achiui sed pice, / sed flammis et olentes sulphure crines*).

chlamydem Tyriam, quam limbus obibat / aureus; ornabant aurata monilia collum / et madidos murra curuum crinale capillos); può essere, inoltre, interessante osservare come in *am.* 1, 6, 38 il particolare dei capelli stillanti sia interpretato come segno di mancanza di spirito guerriero: nel disperato tentativo di convincere lo *ianitor*, custode della dimora di Corinna, ad aprire la porta, Ovidio dichiara i propri intenti pacifici, affermando di non avere con sé né armi né soldati: egli giunge in compagnia di Amore, del quale non può liberarsi, e le sue sole armi sono il vino e una corona posta intorno ai madidi capelli, armi che nessuno potrebbe temere: *ergo Amor et modicum circa mea tempora uinum / mecum est et madidis lapsa corona comis*⁶⁶⁴.

Agli esempi ovidiani, è possibile aggiungere il v. 376 dell'*Hercules Oetaeus* di Seneca, *hirtam Sabaea marcidus myrrha comam*, pronunciato dalla nutrice a proposito di Ercole⁶⁶⁵: nel rievocare le passate avventure erotiche dell'eroe al fine di dimostrarne la transitorietà, la nutrice ricorda l'episodio di Onfale, regina lidia presso cui Ercole prestò servizio come schiavo, indossando abiti femminili. Il dettaglio dei capelli impregnati di mirra, congiuntamente a quello della mitra (v. 375: *crinemque mitra pressit et famulus stetit*), suggerisce un'idea di *mollitia* orientale, negativamente valutata nell'*Hercules Furens* senecano da Lico, che vede nell'aspetto e nell'atteggiamento assunto dal protagonista nei confronti di Onfale la negazione del suo essere *fortis*⁶⁶⁶.

Tornando all'*Eneide*, un altro passo del poema virgiliano in cui risuona con forza l'accusa contro le presunte mollezze orientali dei Troiani è l'invettiva pronunciata dal guerriero italico Numano Remulo in *Aen.* 9, 598 ss., invettiva interamente incentrata sulla contrapposizione tra il valore italico, da una parte, e la *luxuria* troiana, dall'altra.

All'elogio della stirpe italica, contraddistinta dalla frugalità, da una straordinaria resistenza alle fatiche, da quella *duritia* che costituisce un *topos* delle descrizioni etnografiche dei popoli primitivi e dell'immagine tradizionale del contadino-soldato idealizzato dalla cultura romana⁶⁶⁷, segue l'acre *vituperatio* della degenerazione e

⁶⁶⁴ Per *madidus* da intendersi nel senso di “unto con profumi” ed usato in modo assoluto, senza un ablativo che lo definisca, cfr. McKeown 1989, *ad loc.*

⁶⁶⁵ Sulla probabile derivazione dell'espressione *marcidus myrrha comam* da *Ov. met.* 3, 555 *madidus murra crinis* e 5, 53 *madidos murra ... capillos*, cfr. Billerbeck 1988, pp. 149-150.

⁶⁶⁶ Sen. *Herc. f.* vv. 465 ss. : '*Fortem uocemus cuius ex umeris leo / donum puellae factus, et claua excidit / fulsitque pictum ueste Sidonia latus? / fortem uocemus cuius horrentes comae / maduere nardo, laude qui notas manus ad non uirilem tympani mouit sonum, / mitra ferocem barbara frontem premens?*'.

⁶⁶⁷ Cfr. Horsfall s.v. Numano Remulo, *EV* III, p. 778. Sul discorso di Numano Remulo cfr., ancora, Horsfall 1971, pp. 1108-1116; Dickie 1985, pp. 165-221; Labate 2000, pp. 36 ss., che ha dimostrato come la contrapposizione, centrale nel discorso di Numano Remulo, tra mondo primitivo ed

depravazione dei Troiani, sviluppata con particolari tipici della figura dell'*effeminatus*; gli argomenti su cui poggiano le ingiurie riversate sui Troiani attingono al repertorio tradizionale degli insulti rivolti ai dissoluti barbari orientali e agli effeminati (vv. 614-617):

*Vobis picta croco et fulgenti murice uestis,
desidiae cordi, iuuat indulgere choreis,
et tunicae manicas et habent redimicula mitrae*

Segue la sprezzante esortazione a correre sul Dindimo, luogo della celebrazione del culto di Cibele: là i Troiani, sarcasticamente apostrofati come *Phrygiae*, sono chiamati a celebrare i riti della dea al suono selvaggio dei timpani e dei flauti, lasciando agli uomini le armi e la guerra (vv. 617-620):

*O uere Phrygiae, neque enim Phryges, ite per alta
Dindyma, ubi adsuētis biformem dat tibia cantum!
Tympana uos buxusque uocat Berecynthia Matris
Idaeae; sinite arma uiris et cedite ferro*

Uno degli argomenti su cui Numano si sofferma nella sua manifestazione di disprezzo verso i Troiani è l'abbigliamento: essi indossano tuniche con le maniche, considerate, nella tradizione dei costumi romani, indegne di un vero uomo⁶⁶⁸, mitre legate sotto il mento da nastri e vesti tinte di giallo e di porpora splendente, motivo,

arcaico e presunta *mollitia* dei Troiani sia stata ripresa e sviluppata da Ovidio nell'episodio della battaglia fra Lapiti e Centauri. Il centauro Latreo pronuncia parole di disprezzo nei confronti di Ceneo, che da donna era divenuto uomo, e per di più invulnerabile, ma che per il suo arrogante nemico continua ad essere una donna, indegna di partecipare alle attività belliche: '*et te, Caeni, feram? nam tu mihi femina semper, / tu mihi Caenis eris. / ... / quid sis nata uide, uel quid sis passa, columque, / i, cape cum calathis et stamina pollice torque; / bella relinque uiris*' (met. 12, 470 ss.). Il motivo ritorna nelle indignate parole rivolte dal centauro Monico ai suoi compagni, inspiegabilmente impotenti di fronte a quel nemico, che è, in realtà, un mezzo uomo: '*... populus superamur ab uno / uixque uiro; quamquam ille uir est, nos segnis actis, / quod fuit ille, sumus*' (12, 498 ss.).

⁶⁶⁸ Sulla tunica manicata e lunga fino ai piedi come evidente segno di effeminatezza, cfr. Horsfall 1971, p. 1115; Corbeill 1996, pp. 159 ss.; Dickie 1985, pp. 170 ss. Emblematico, al riguardo, Gell. 6, 12, 1 ss.: *Tunicis uti uirum prolixis ultra brachia et usque in primores manus ac prope in digitos Romae atque in omni Latio indecorum fuit. Eas tunicas Graeco uocabulo nostri «chirodytas» appellauerunt feminisque solis uestem longe lateque diffusam decere existimauerunt ad ulnas cruraque aduersus oculos protegenda*. La derisione per un particolare tipo di abbigliamento considerato indice di effeminatezza è un motivo tradizionale: Plaut. *Men.* 513 ss.; Cic. *Catil.* 2, 22; *Phil.* 11, 26; Hor. *sat.* 1, 2, 25; Sen. *epist.* 33, 2; 114, 6.

quest'ultimo, che ritorna nella sprezzante rappresentazione di Dioniso data da Penteo nelle *Metamorfosi* (*purpuraque et pictis intextum uestibus aurum*). Suntuose vesti purpuree, intessute d'oro, implicano un'idea di lusso ed effeminatezza tipicamente orientali: in *Aen.* 4, 262 ss. Enea che, dimentico del suo regno e della sua missione, indugia a Cartagine, contribuendo all'edificazione di quella città fatalmente destinata a divenire l'implacabile nemica di Roma, è descritto con indosso un mantello purpureo, fastoso dono di Didone che ne aveva distinto il tessuto con oro sottile (*Tyrioque ardebat murice laena / demissa ex umeris, diues quae munera Dido / fecerat et tenui telas discreuerat auro*), e in *Aen.* 11, 772 *peregrina ferrugine clarus et ostro* è detto di Cloreo, antico sacerdote di Cibele. L'associazione dell'oro e della porpora come emblema dello sfarzo femminile compare già in un frammento delle *Origines*, da ricondurre, evidentemente, alla polemica e all'azione diretta da Catone contro il lusso delle donne⁶⁶⁹: *mulieres opertae auro purpuraque; arsinea, ret<e>, diadema, coronas aureas, ruscea †facile†, galbeos, lineas, pelles, redimicula*, dove l'enunciazione dei termini correlativi *auro purpuraque* torna nell'orazione contro l'abrogazione della *lex Oppia* attribuita da Livio a Catone in 34, 2-4: risplendere di oro e di porpora (34, 3, 9: *Ut auro et purpura fulgamus*) è, secondo l'oratore, la vera ragione della sedizione delle donne, contrarie all'imposizione di qualunque limite al lusso e alle spese. Molti sono gli esempi che potrebbero essere citati al riguardo⁶⁷⁰; l'associazione del colore purpureo ad un abbigliamento tipicamente femminile, come motivo di derisione, si ritrova nell'orazione *In P. Clodium et C. Curionem*, in cui Cicerone si sofferma con mordace compiacimento sul travestimento da donna di Clodio, accusato di aver profanato i misteri della Bona Dea, tradizionalmente riservati alle donne: *Nam rusticos ei nos uideri minus est mirandum, qui manicatam tunicam et mitram et purpureas fascias habere non possumus. Tu uero festiuus, tu elegans, tu solus urbanus, quem decet mulieris ornatus, quem incessus psaltria, qui effeminare uultum, attenuare uocem, leuare corpus potes*, così l'oratore risponde alla critica di apparire come *rusticus* agli

⁶⁶⁹ Sulla lotta contro il lusso delle donne condotta da Catone, cfr. Cugusi-Sblendorio Cugusi 2001, p. 398 n. 128, da cui cito il frammento (il testo non è sicuro, come testimonia la serie di sostantivi in accusativo, da spiegarsi probabilmente o con la caduta di una forma verbale come *induunt(ur)*, o ipotizzando una doppia costruzione di *opertae*, prima con l'ablativo, poi con l'accusativo); Chassignet 1986, p. 53.

⁶⁷⁰ Si veda, per esempio, Sil. 15, 24-25, dove la veste splendente di porpora e oro appare, accanto alle chiome sparse di unguenti, il tratto distintivo della *Voluptas*, nemica della *Virtus* (*ambrosias diffusa comas et ueste refulgens, / ostrum qua fuluo Tyrium suffuderat auro*).

occhi di Clodio⁶⁷¹. In Seneca il vestirsi di porpora ed il coprirsi d'oro sono evidenti segni di *luxuria*⁶⁷² e in Giovenale la porpora ha una connotazione negativa, simboleggiando quei beni esotici e di lusso che hanno infiacchito la *virtus* e la semplicità dei Romani⁶⁷³: in 12, 38-39 finissime vesti purpuree sono sarcasticamente associate agli effeminati, amanti dello sfarzo, raffinati Mecenati⁶⁷⁴ (*uestem / purpuream teneris quoque Maecenatibus aptam*)⁶⁷⁵.

In Ovidio, il particolare delle vesti auree torna, con una formulazione vicina a quella di *met.* 3, 556, in relazione a Niobe, ammirata per le vesti frigie, intessute d'oro, *uestibus intexto Phrygiis spectabilis auro* (*met.* 6, 166), dove *Phrygiis* appare funzionale a ribadire le origini orientali della regina⁶⁷⁶, e in *met.* 2, 734 nella scena della preparazione di Mercurio che, fiducioso della propria bellezza, si liscia i capelli e aggiusta la tunica perché cada armoniosamente e riveli gli ornamenti aurei, scena che, ispirata all'ideologia del *cultus* propria della poesia d'amore ovidiana, appare in completa antitesi con il tipico valore della mascolinità romana⁶⁷⁷.

Nei versi del terzo libro delle *Metamorfosi*, relativi a Dioniso, l'effeminatezza del dio, polemicamente evocata attraverso i particolari, topici, della chioma madida, della porpora e della veste intessuta d'oro, è ulteriormente ribadita dal motivo delle *molles coronae*, espressione che può essere avvicinata al nesso *molliā sēta* impiegato da Tibullo 1, 7, 52 nella sezione dedicata all'aretologia di Osiride, celebrato come eroe culturale, inventore dell'agricoltura e del vino, che placa la dura fatica del lavoro della terra: con Osiride, identificato dai Romani con Bacco, non ci sono affanni né pianti, ma canti e danze, fiori variopinti e ghirlande di corimbi; nei versi dedicati all'aspetto orgiastico e consolatorio del dio, Osiride si presenta con una lunga veste femminile (vv.

⁶⁷¹ Fr. 21 nell'edizione di Bellardi 1981, II, p. 1170. Il travestimento di Clodio aveva consentito a Cicerone di mettere in dubbio la virilità del suo avversario in numerose occasioni: cfr. *dom.* 139; *Mil.* 55; *har. resp.* 8; *Clod.* 23.

⁶⁷² Sen. *ir.* 1, 21, 1: *uideatur et luxuria- ebore sustineri uult, purpura uestiri, auro tegi, terras transferre, maria concludere*. L'oro e la porpora come motivi topici dell'invettiva contro il lusso tornano in *cons. ad H.* 11, 2: *Sed desiderat saturatam multo conchylio purpuram, intextam auro uariisque et coloribus distinctam et artibus*.

⁶⁷³ Cfr. Stramaglia 2008, p. 253.

⁶⁷⁴ Per Mecenate come paradigma di mollezza, vd. Stramaglia 2008, p. 253.

⁶⁷⁵ Cfr., inoltre, *Ivv.* 14, 187: *peregrina ignotaque nobis / ad scelus atque nefas, quaecumque est, purpura ducit*; 4, 31; 7, 134.

⁶⁷⁶ Sulle stoffe intessute d'oro, considerate caratteristiche dell'Oriente e, in particolare dell'Asia, si veda Plinio 8, 196, secondo cui fu il re Attalo a creare, per primo, tessiture con l'oro: *Aurum intexere in eadem Asia inuenit Attalus rex, unde nomen Attalicis*.

⁶⁷⁷ Ov. *met.* 2, 733-734: *permulcetque comas chlamydemque, ut pendeat apte, / conlocat, ut limbus totumque appareat aurum*. Sulla scena, cfr. Barchiesi 2005, *ad loc.*

46-47: *fusa sed ad teneros lutea palla pedes / et Tyriae uestes*), con i capelli stillanti di unguenti e con molli corone sulla testa e al collo (vv. 51-52: *illius et nitido stillent unguenta capillo, / et capite et collo mollia sarta gerat*). Tra le sue attestazioni, il nesso, tipicamente poetico⁶⁷⁸, *mollia sarta* torna in Ovidio *fast.* 5, 340, nel contesto della descrizione dei *ludi Florales*, caratterizzati da lascivia: le corone intrecciate, tipico dono della dea Flora, sono strettamente connesse a situazioni di piacere e di mollezza (5, 333-334: *sed mihi succurrit numen non esse seuerum / aptaque deliciis munera ferre deam*); il commensale, con le tempie cinte di corone, danza, in preda agli effetti del vino, mentre la splendida tavola è tutta coperta di rose⁶⁷⁹ (vv. 335 ss.: *tempora sutilibus cinguntur tota coronis, / et latet iniecta splendida mensa rosa; / ebrius incinctis philyra conuiua capillis / saltat*); l'innamorato, con i suoi capelli profumati cinti da molli corone, canta ubriaco davanti alla porta dell'amata (*ebrius ad durum formosae limen amicae / cantat, habent unctae mollia sarta comae*).

Il particolare della corona compare tra i motivi topici dell'invettiva contro l'immoralità e l'effeminatezza in Cicerone *Catil.* 2, 5, 10, dove l'oratore presenta i seguaci di Catilina, mossi unicamente da una sfrenata *libido*, come degli inetti, illanguiditi dal vino, sazi di cibo e incoronati di fiori: *qui mihi accubantes in conuiuuiis, complexi mulieres impudicas uino languidi, conferti cibo, sertis redimiti, unguentis oblit, debilitati stupris*⁶⁸⁰. Un interessante esempio della correlazione tra il motivo della corona ed una situazione di estrema corruzione può essere offerto, inoltre, da Giovenale 6, 297, dove Taranto, luogo emblematico di immoralità e *mollitia*, è presentata come adorna di corone e madida di vino: *coronatum et petulans madidumque Tarentum*.

Dall'esame della formulazione delle accuse lanciate da Penteo sembra quindi possibile concludere che la rappresentazione di Dioniso quale straniero effeminato, evocata dal sovrano nella sua polemica contro la depravazione dei seguaci della religione bacchica, se appare conforme all'immagine tradizionale del dio trasmessa dalle tragedie sia greche che latine di argomento dionisiaco, sembra richiamare, al contempo, quella stretta associazione tra *mollitia* e Oriente che costituisce una delle argomentazioni di fondo del filone ideologico anti-orientale e della corrente moralistica,

⁶⁷⁸ Ulteriori attestazioni del nesso *mollia sarta* si hanno in Tib. 2, 2, 6; Prop. 3, 1, 19; Stat. *silv.* 2, 7, 15; Mart. 7, 89, 1.

⁶⁷⁹ La corona come attributo del banchettante costituisce un motivo topico: cfr. Plaut. *Amph.* 999, *Ps.* 1287; Cic. *de orat.* 2, 250; Lucr. 3, 913; 4, 1132.

⁶⁸⁰ Cfr., inoltre, Cic. *Gal.* fig. 1.

che vedeva nei crescenti contatti tra Roma e l'Oriente greco-asiatico la radice della corruzione morale di Roma⁶⁸¹. Il motivo, ben noto a Roma⁶⁸² e fatto proprio, come abbiamo visto, anche dall'invettiva oratoria romana, della stretta correlazione tra l'effeminatezza, l'immoralità, la *luxuria*, da un lato, ed il mondo greco-orientale, dall'altro, acquista particolare risonanza nell'ambito della propaganda augustea, costituendo uno dei temi favoriti della dura polemica condotta da Ottaviano contro gli atteggiamenti orientaleggianti di Antonio, il quale amava peraltro presentarsi come “Nuovo Dioniso”. Dall'accoglienza dionisiaca ad Efeso alla leggenda della partenza del corteo bacchico da Alessandria durante la notte che precedette l'ultimo giorno di vita del triumviro, vari sono gli episodi che testimoniano l'assimilazione di Antonio a Dioniso durante la sua permanenza in Grecia e in Oriente⁶⁸³. Plutarco (*Ant.* 24) ricorda l'ingresso di Antonio ad Efeso, dove fu accolto con una straordinaria manifestazione dionisiaca in cui donne vestite da baccanti, uomini e fanciulli da satiri inneggiavano a lui come Dioniso χαριδότης e μειλίχιος, e quando il generale romano incontrò a Tarso la regina d'Egitto, assimilata ad Afrodite-Iside, sulla bocca di tutti correva voce che Afrodite veniva in tripudio ad unirsi a Dioniso, per il bene dell'Asia (*Ant.* 26)⁶⁸⁴; Antonio era divenuto così legato alla figura di Dioniso che la notte precedente alla sua morte fu udito il clamore di un tiaso che usciva dalla porta della città, per dirigersi verso il nemico: si trattava dell'ultimo presagio dell'abbandono di Antonio da parte del suo dio

⁶⁸¹ In Sallustio *Catil.* 11, 5 l'Asia, con il suo lusso e i suoi molli piaceri, aveva infiacchito l'animo dei soldati di Silla, che là, per la prima volta, contrariamente ai costumi degli antenati, si erano abituati ai facili amori, al bere, ad ammirare statue, quadri, vasi cesellati (*Huc accedebat quod L. Sulla exercitum quem in Asia ductauerat, quo sibi fidum faceret, contra morem maiorum luxuriose nimisque liberaliter habuerat. Loca amoena, uoluptaria facile in otio ferocis militum animos molliuerant*); l'idea che la *luxuria* orientale, importata a Roma a seguito delle guerre di espansione, avesse corrotto il severo costume dei cittadini, torna in Livio 39, 6, 7 che attribuisce a Gneo Manlio Vulsone e al suo esercito, di ritorno dalla campagna condotta contro i Galati in Asia Minore nel 189-188 a.C., la prima radice della degenerazione morale di Roma (*luxuriae enim peregrinae origo ab exercitu Asiatico inuecta in urbem est*).

⁶⁸² Sulla rilassatezza dei costumi asiatici come motivo topico, cfr. I. Mariotti 2007, pp. 306 ss., che cita, tra i vari esempi, Cic. *ad Q. fr.* 1, 1, 19, in cui l'autore raccomanda al fratello, proconsole in Asia, di mantenere la propria integrità morale in ... *tam deprauatis moribus, tam corruptrice prouincia*, e le parole attribuite da Livio a Catone il Vecchio in 34, 4, 3: *et iam in Graeciam Asiamque transcendimus omnibus libidinum inlecebris repletas*.

⁶⁸³ Sulla politica religiosa di Antonio e sulla sua identificazione con Dioniso, cfr. Scott 1929, pp. 133-134; Bruhl 1953, pp. 127 ss.; Rossi 1959, pp. 110 ss.; Scuderi 1984, pp. 62-63 con relativa bibliografia; Zanker 1989, pp. 63 ss.; G. Traina 2003, pp. 64-65, 77 ss.

⁶⁸⁴ Come osserva G. Traina 2003, p. 73, il rapporto tra Antonio e Cleopatra costituiva, agli occhi degli egiziani “una *hierogamia*, un «matrimonio sacro» ispirato alle divinità di Iside e Serapide (Afrodite e Dioniso nell' *interpretatio* greca), che conferiva ad Antonio il carisma necessario per far accettare la sua autorità militare e rafforzare al tempo stesso l'autorità di Cleopatra nel suo regno”.

protettore, quel dio che egli aveva imitato ed eguagliato per tutta la vita⁶⁸⁵. L'identificazione di Antonio con Bacco, frutto di una consapevole politica religiosa finalizzata a conquistare la devozione delle popolazioni orientali⁶⁸⁶, finì per esporre fatalmente il triumviro agli attacchi della propaganda avversaria, accentuando l'idea di un suo allontanamento dai costumi patrii e favorendo l'interpretazione della guerra di Azio non come di una guerra civile, ma di una guerra di difesa contro una potenza straniera guidata da un romano degenerare: nella prefigurazione della battaglia di Azio effigiata sullo scudo di Enea (*Aen.* 8, 678 ss.), Ottaviano combatte a fianco dei Penati e delle divinità patrie contro l'Egitto e le mostruose divinità orientali, alleate di Antonio e del suo esercito barbaro⁶⁸⁷. Di fronte ad Antonio, assimilato a Dioniso, dio straniero venuto dall'Oriente, associato a idee di effeminatezza, furore, irrazionalità, Ottaviano, devoto di Apollo, si presentava come restauratore della religiosità tradizionale, tutore della moralità, rappresentante di un'idea di romanità ripristinata e preservata nei suoi valori tradizionali. Il discorso attribuito da Cassio Dione ad Ottaviano prima della battaglia di Azio riassume le principali argomentazioni della propaganda antiantoniana: Ottaviano insiste sulla *luxuria* e la *mollitia* di Antonio che, vittima del fascino di Cleopatra, si era allontanato dai costumi e dalle tradizioni patrie, assimilandosi a divinità quali Osiride e Dioniso e adorando una donna come se fosse Iside⁶⁸⁸; la vita effeminata e lussuosa da lui condotta è considerata incompatibile con il valore militare: “è infatti impossibile che un uomo, che vive lussuosamente come un re e mollemente

⁶⁸⁵ Plut. *Ant.* 75. Rose 1924, pp. 29-30 ritiene che la voce relativa all'abbandono di Antonio da parte di Dioniso fosse stata diffusa in Oriente da Ottaviano, che desiderava recuperare il dio verso cui aveva prima manifestato un'opposizione legata a particolari circostanze. Cfr. l'opinione di Scuderi 1984, p. 113, secondo cui “il corteo dionisiaco che abbandona Antonio non s'inserisce tanto nella propaganda augustea, quanto piuttosto trae origini dalla superstizione degli Alessandrini”.

⁶⁸⁶ La politica religiosa dionisiaca consentiva ad Antonio di allacciarsi ai precedenti di Alessandro Magno, la cui spedizione in Oriente fu assimilata alla vittoria di Bacco sugli Indi, e dei Tolomei, presso i quali il culto dionisiaco godette di uno straordinario favore. L'immagine di Dioniso conquistatore e liberatore degli uomini poteva fornire a personalità politiche di rilievo un utile modello di identificazione (molti sovrani ellenistici si erano identificati con il dio ed anche Mitridate si faceva chiamare Dioniso: vd. Bruhl 1953, pp. 123 ss.; Becher 1976, pp. 88 ss.).

⁶⁸⁷ Verg. *Aen.* 8, 678 ss.: *Hinc Augustus agens Italos in proelia Caesar / cum patribus populoque, penatibus et magnis dis, / ... / Hinc ope barbarica uariisque Antonius armis, / uictor ab Aurorae populis et litore rubro, / Aegyptum uirisque Orientis et ultima secum / Bactra uehit, sequiturque (nefas) Aegyptia coniunx*; 8, 696 ss.: *Regina in mediis patrio uocat agmina sistro, / necdum etiam geminos a tergo respicit anguis. / Omnigenumque deum monstra et latrator Anubis, / contra Neptunum et Venerem contraque Mineruam / tela tenent.* Cfr. Prop. 3, 11, 40 ss.

⁶⁸⁸ D. Cass. 50, 25, 3: “Chi non piangerebbe nell'apprendere e nel vedere che lo stesso Antonio ... ora ha abbandonato tutte le regole di vita della patria per seguire con grande zelo tutti i costumi stranieri e barbari? Un uomo che non si cura più delle nostre leggi e delle nostre divinità nazionali, ma adora quella donna come se fosse Iside ... Un uomo, infine, che si fa chiamare Osiride e Dioniso” (cito la traduzione dall'edizione di Norcio 1996).

come una donna, senta e agisca da vero uomo ... Così, se uno di voi volesse buffonescamente danzare ed eseguire il cordace, sarebbe indubbiamente vinto da lui, che è ben esercitato in quest'arte; ma in materia di armi e di battaglie, chi e in che cosa potrebbe temerlo?" (50, 27, 4); emblematica, appare, inoltre l'immagine, presentata da Velleio Patercolo, di Antonio che, inghirlandato di edera, ornato di una corona d'oro e con in mano il tirso, si fa trasportare su un carro come *Liber Pater: bellum patriae inferre constituit, cum ante Nouum se Liberum Patrem appellari iussisset, cum redimitus hederis coronaque uelatus aurea et thyrsus tenens cothurnisque succinctus curru uelut Liber Pater uectus esset Alexandriae* (2, 82, 4)⁶⁸⁹.

Gli attacchi di Ottaviano testimoniano come alcune delle contrapposizioni fondamentali del dionisismo, come quella esotico-tradizionale, uomo-donna, razionale-irrazionale, si prestassero ad essere inserite nel quadro di una polemica anti-orientale, tesa a rappresentare la guerra di Azio come scontro tra Occidente ed Oriente, tra tradizioni patrie e mondo barbaro. Come spiega Hunter⁶⁹⁰, la figura di Dioniso si prestava ad esemplificare la complessità dei rapporti tra Roma e la Grecia: "it was under the sign of this god that Roman poets created some of their most provoking fusions of Greek and Roman, east and west; it is in the nature of the god that those fusions will seem to us as much 'political' as 'religious'".

Nell'ode 1, 37, composta da Orazio alla notizia della morte della regina Cleopatra, l'eco di immagini e suggestioni legate al mondo dionisiaco sembra costituire un referente mitico e poetico particolarmente appropriato ad esprimere la complessa dialettica est-ovest, effeminatezza-virilità riflessa nella propaganda augustea. Già A. Hardie aveva individuato la presenza di alcune allusioni al dionisiaco nel componimento⁶⁹¹, ma è stato soprattutto Hunter a valorizzare l'influenza delle *Baccanti* euripidee e di aspetti tipici dell'immaginario bacchico sull'ode oraziana dominata dalla figura della regina egiziana, la cui stretta associazione al culto di Bacco e a quello di Iside conferisce maggiore forza a tali riferimenti: accanto ad Antonio-Dioniso, Cleopatra era infatti la nuova Iside⁶⁹².

⁶⁸⁹ Per un esame del passo, cfr. il commento di Woodman 1983.

⁶⁹⁰ Hunter 2006, p. 43.

⁶⁹¹ A. Hardie 1976, pp. 113 ss.

⁶⁹² Nei testi augustei l'assimilazione a Iside porta con sé idee di disordine, esoticità e animalità barbarica. Sulla necessità di comprendere la risonanza ideologica dell'identificazione di Cleopatra con Iside nel determinato contesto storico dell'epoca augustea, cfr. Wyke 1992, che ricorda come il culto della dea non trovasse posto nel calendario ufficiale della religione nazionale augustea.

I motivi della danza sfrenata (vv. 1-2: *pede libero / pulsanda tellus*), dell'ebbrezza (vv. 7, 10, 11, 13), la rappresentazione della corte della regina come luogo di vizi⁶⁹³, costituiscono un esempio di queste allusioni alla realtà dionisiaca: per rappresentare la follia delle ambizioni di Cleopatra, delirante al punto di vagheggiare la conquista di Roma e dell'Occidente, il poeta ricorre a termini propri del linguaggio bacchico come *dementis, ebria, furorem, mentem lymphatam*. Le allusioni al dionisismo e la figura della Menade invasata, che sembra celarsi dietro quella della regina, consentono di avvalorare l'immagine, consueta nella poesia augustea, di Cleopatra quale personificazione dell'Asia effeminata e corrotta⁶⁹⁴: la regina diviene l' 'Altro' che minaccia l'integrità e la libertà di Roma, il suo personaggio, associato all'immoralità, all'ebbrezza, alla barbarie, consente di proiettare la lotta civile nella sfera legittima del conflitto contro lo straniero, il diverso.

Il motivo della follia è strettamente associato a quello della *hybris*: il *furor* della regina non è la conseguenza di un'esperienza religiosa estatica, ma della sfrenatezza delle sue ambizioni, che si riveleranno vane. Con significativo rovesciamento, la folle rovina (v. 7: *dementis ruinas*) che Cleopatra sognava per il Campidoglio colpirà, invece, il suo stesso palazzo (vv. 25-26: *ausa et iacentem uisere regiam / uultu sereno*), il cui crollo simbolizza la vanificazione delle sue ardite speranze e segna la sconfitta della sua *hybris*, similmente al crollo del palazzo di Penteo voluto da Dioniso nelle *Baccanti* di Euripide⁶⁹⁵.

Alla follia segue il ritorno alla ragione: sarà Cesare a riportare Cleopatra alla realtà, fatta di *ueri timores* (v. 15), secondo un processo che ricorda il momento in cui la folle Agave, fiera della sua eccellente preda, viene ricondotta alla ragione e portata a confrontarsi con una realtà che si sostanzia di sofferenze e sventure (Eur. *Bacch.* 1232 ss.), e sarà Cesare ad inseguirla per stringerla in catene: i motivi dell'inseguimento e

⁶⁹³ L'espressione *contaminato cum grege turpium / morbo uirorum* (vv. 9-10), ad indicare il carattere corrotto e perverso del seguito di Cleopatra, oltre a riflettere la propaganda di Ottaviano contro la regina e Antonio, richiamando l'immagine degli effeminati devoti di Cibele (cfr. Mart. 3, 91, 2: *semiuiro Cybeles cum grege*), appare in linea con le accuse mosse contro i seguaci di Bacco: cfr. Ov. *met.* 3, 537 *obsceni greges*. All'immagine della perversione sessuale dominante alla corte della regina, si aggiunge l'idea che quella corruzione sia contagiosa, idea presente nelle stesse *Baccanti* di Euripide, dove Penteo considera l'*enthousiasmós* dionisiaco pericolosamente contagioso (vv. 345 ss.). Si può infine confrontare la terminologia impiegata da Livio nella narrazione dello scandalo dei Baccanali: *uelut contagione morbi penetrauit* (39, 9, 1); *et is fons mali huiusce fuit* (39, 15, 9); *crescit et serpit quotidie malum* (39, 16, 3).

⁶⁹⁴ Cfr. Wyke 1992 sull'immagine di Cleopatra nella poesia augustea.

⁶⁹⁵ Nell'ode 2, 19 il termine *ruina* è impiegato da Orazio per indicare il crollo della reggia di Penteo: *tectaque Penthei / disiecta non leni ruina* (vv. 14-15).

della caccia, a simbolizzare il rovesciamento della sorte della regina, richiamano alcuni dei principali filoni tematici della tragedia euripidea⁶⁹⁶, e la stessa ambiguità, che alla fine caratterizza la protagonista del componimento, che da regina ebbra e lussuriosa diviene una donna imperturbabile e coraggiosa nell'affrontare la sconfitta e la morte⁶⁹⁷, riprende una delle caratteristiche fondamentali del dionisismo, in cui i confini sono incerti, gli opposti convivono, e in cui l'ammirazione si unisce spesso all'orrore. Quelle antitesi, che all'inizio erano apparse così nette, tendono a sfumare nella seconda parte del componimento, la cui lettura suscita quel tipo di incertezza che il dio delle *Baccanti* continua tuttora a trasmettere e significare⁶⁹⁸.

IV. La vana retorica di Penteo e il trionfo di Bacco

Giunti a questo punto, appare legittimo interrogarsi sulla funzione del discorso di Penteo nell'economia della vicenda mitica che lo vede protagonista.

Il ruolo giocato dalla retorica nelle dure parole del sovrano di Tebe sembra in linea con una costruzione dell'intero episodio finalizzata ad evidenziare la *hybris* e la colpevolezza di Penteo che, con tragica ironia, “nel suo tentativo di opporsi al *furor* collettivo ... precipiterà verso una follia autodistruttiva”⁶⁹⁹: l'enfasi retorica dei virulenti attacchi ai seguaci di Bacco ha, infatti, l'effetto di rendere, paradossalmente, più eclatante e marcata l'inadeguatezza delle accuse del re, accentuandone, alla luce della conclusione della vicenda, la totale sconfitta.

Come le vanterie e gli insulti di Numano Remulo nel IX libro dell'*Eneide* virgiliana sono destinati ad apparire al lettore una “vuota ironia”⁷⁰⁰, in quanto

⁶⁹⁶ Sull'importanza dei motivi della caccia e dell'inseguimento nel culto dionisiaco, cfr. *supra*, pp. 102 ss.

⁶⁹⁷ Hor. *carm.* 1, 37, 21 ss.: *quae generosius / perire quaerens nec muliebriter / expauit ense*; v. 29: *deliberata morte ferocior*.

⁶⁹⁸ Cfr. Hunter 2006, p. 50. Le diverse interpretazioni dell'ode oraziana proposte dai critici testimoniano la difficoltà di una lettura univoca del componimento e del personaggio di Cleopatra. Per Lowrie 1997, pp. 138 ss. l'ambiguità, l'incertezza, i contrasti che restano irrisolti, rappresenterebbero il paradosso della guerra civile. Per altre letture dell'ode, cfr. Pasquali 1964, pp. 38 ss.; Nisbet-Hubbard 1970, *ad loc.*; Davis 1991, pp. 233 ss.; Romano 1991, pp. 624 ss.; Wyke 1992.

⁶⁹⁹ Barchiesi 2007, p. 215.

⁷⁰⁰ Horsfall s.v. Numano Remulo, *EV* III, p. 779; lo studioso osserva come lo sviluppo narrativo del IX libro dell'*Eneide* fornisca esso stesso una risposta agli insulti del personaggio e, continua, “l'esame accurato dell'intero contesto suggerisce che V. non usa il suo discorso, così ricco di ironie morali e narrative, per esprimere una vera critica della minaccia orientale alla virtù italica”.

puntualmente confutati dall'abilità di Ascanio, che colpisce il guerriero italico, a ulteriore dimostrazione del valore della *iuventus* frigia, già esemplificato dall'audace impresa di Eurialo e Niso, così la polemica ideologica portata avanti dal sovrano di Tebe nell'episodio ovidiano, le sue accuse e i suoi scherni verranno completamente vanificati dalla sua stessa fine: saranno delle donne, seguaci di quella religione contro cui Penteo aveva indirizzato il proprio disprezzo, ad annientare il militarista tiranno di Tebe, sostenitore di una concezione incentrata sul valore bellico dell'uomo, in cui l'aspetto e il comportamento della donna trovano spazio solo come denigratorio termine di confronto per l'effeminatezza degli adepti al culto bacchico. Quello di Penteo appare un discorso ormai superato, inadeguato alla realtà che muta: i valori di cui si fa portavoce saranno annullati dalla potenza della religione dionisiaca, una religione che non conosce limiti di confine, in cui si perde ogni distinzione tra uomo e donna, tra mondo umano e animale, tra sfera divina e umana.

La retorica, appare, in tal senso, rivelatrice: alla domanda che, con indignato stupore, Penteo rivolge ai suoi cittadini, se il culto bacchico avesse così tanto potere da vincere animi abituati a non tremare al suono della tromba di guerra o di fronte a squadroni in armi (*met.* 3, 532 ss.), la risposta sarà affermativa: le grida delle donne, il suono dei timpani, il tirso sono gli strumenti di una vittoria che afferma una realtà rispetto alla quale la visione di Penteo si rivelerà completamente inadeguata. L'eccessivo patriottismo del re, che evoca, con inadeguata enfasi retorica, i temi virgiliani del travagliato viaggio per mare (3, 538: *per aequora uecti*)⁷⁰¹ e della ricerca di una nuova sede per i Penati fuggiaschi (3, 539: *hac profugos posuistis sede Penates*)⁷⁰², nonché il richiamo al serpente distruttore come “modello eroico” di nobile combattimento e di morte in difesa della terra, contribuiscono a sottolineare l'incapacità di Penteo di sostenere il ruolo di eroe epico a cui aspira: in bocca all'empio e furioso tiranno di Tebe il richiamo ai valori positivi dell' *Eneide* virgiliana viene a creare un effetto di stridente contrasto.

Ancorato ad una concezione militarista, patriottica, incentrata su una rigida dicotomia dei ruoli sessuali, il sovrano si dimostra incapace di comprendere l'essenza e la forza della nuova religione: ciò appare evidente fin dalla scena dello scontro con

⁷⁰¹ La formula è più volte impiegata da Virgilio per evocare la migrazione dei Troiani verso l'Italia: cfr. *Aen.* 1, 376; 3, 325; 6, 335 e 692.

⁷⁰² Cfr. Verg. *Aen.* 1, 68: *Ilium in Italiam portans uictosque penatis*.

Tiresia, il vate che, grazie ad un ripetuto mutamento di sesso, ha conosciuto la psiche sia maschile che femminile⁷⁰³, ed il cui potere profetico è completamente denigrato dal mascolino Penteo.

Dioniso, divinità cosmopolita per eccellenza, forma eternamente mutevole, che confonde le separazioni e le divisioni su cui si costruisce la visione razionale e coerente della realtà, occupa una posizione di particolare rilievo in questa sezione delle *Metamorfosi*⁷⁰⁴: chi non ne riconosce la natura divina perderà la propria natura umana, come i pirati tirreni, trasformati dal dio in delfini; chi nega la sua discendenza divina e la sua potenza vedrà completamente annientata la propria identità, come nel caso dello *sparagmós* di Penteo; un vero inno a Bacco è quello innalzato dal poeta all'inizio del IV libro delle *Metamorfosi*, nel contesto della narrazione della vicenda delle Minieidi, anch'esse punite per l'ostinata opposizione al culto dionisiaco. Il ciclo tebano si conclude, infine, con il trionfale riconoscimento del culto di Bacco non solo a Tebe (*met.* 4, 416-418: *Tum uero totis Bacchi memorabile Thebis / numen*⁷⁰⁵ *erat, magnasque noui matertera uires / narrat ubique dei*⁷⁰⁶), ma in tutta la Grecia e nella lontana India (*met.* 4, 604-606):

*Sed tamen ambobus uersae solacia formae
magna nepos dederat, quem debellata colebat
India, quem positis celebrabat Achaia templis.*

versi che fungono da passaggio alla successiva storia di Perseo, introdotta mediante la figura del nonno Acrisio, la cui ostilità nei confronti di Bacco sarà sconfitta dalla vittoriosa affermazione del potere del dio, suggellata dalla sua assunzione in cielo (4, 614: *impositus iam caelo est alter*). Al di là della Tebaide, Bacco torna ad assumere un

⁷⁰³ Vd. von Albrecht 2004, p. 101.

⁷⁰⁴ Cfr. von Albrecht 1988, pp. 7 ss.

⁷⁰⁵ Il testo del v. 417 differisce da quello dell'edizione di Tarrant 2004, che accoglie la lezione *nomen*. Per una discussione sulle due varianti testuali, *numen* “della tradizione più autorevole”, e *nomen*, rimando a Rosati 2007, *ad loc.*, che ricorda l'unica ricorrenza del nesso in Verg. *Aen.* 4, 94 *magnum et memorabile numen*, dove si hanno, peraltro, le stesse lezioni: “*numen* (ben difesa da Austin, *ad loc.*; così anche Mynors) sembra tuttavia preferibile a *nomen* (Geymonat e altri), che ha l'aria di una banalizzazione (per i molti passi cfr. Pease *ad loc.*), indotta forse anche dal v. 415” (Rosati 2007, p. 297).

⁷⁰⁶ Particolarmente interessanti, al riguardo, le riflessioni di Rosati 2001, pp. 53 ss., sulla necessità che il potere ha di essere raccontato, celebrato, di diventare mito. L'aristia di Bacco esemplifica, in modo emblematico, quel processo di 'mitizzazione' che si rivela essenziale per la piena affermazione di un nuovo potere: “il racconto genera e alimenta il 'mito' del nuovo dio, mito che a sua volta ne celebra e ne legittima il potere” (p. 54).

ruolo di rilievo nella vicenda mitica di Orfeo, dove appare addirittura come vindice della morte del famoso vate: il dio che, secondo una tradizione risalente alle *Bassaridi* eschilee, puniva Orfeo, colpevole di aver trascurato il suo culto, mediante il dilaniamento ad opera delle Menadi, diventa, in Ovidio, punitore delle folli ed empie donne tracie, autrici dello *sparagmós* del cantore dei misteri dionisiaci. Sempre nel libro XI il dio continua a distinguersi nella successiva storia di Mida: dopo aver esaudito il desiderio del re di trasformare in oro qualunque oggetto egli toccasse, Bacco si dimostra pronto a concedere a Mida il proprio perdono, liberandolo da quel dono che aveva rivelato i suoi esiti distruttivi.

Alcuni dei tratti essenziali del dionisismo sembrano, del resto, coincidere con alcuni dei concetti fondamentali del poema ovidiano: il cosmopolitismo di Bacco appare in perfetta linea con il carattere cosmico della poesia ovidiana, la capacità, tipica del dio, di assumere le forme più disparate, di incrinare, attraverso la sua epifania, le opposizioni più nette e le grandi polarità, richiama alcuni dei temi su cui sembra reggersi la costruzione dello straordinario universo delle *Metamorfosi*: la mutevolezza delle forme, la confusione tra illusione e realtà, il superamento di ogni distinzione che si realizza nel processo della metamorfosi.

Spingendo lo sguardo al di là del grande poema, è possibile osservare come la figura di Bacco continui a giocare un ruolo di rilievo nella varietà dei generi trattati da Ovidio, in cui la menzione del dio si distingue per la sua valenza 'polifunzionale'⁷⁰⁷: se è ricordato ora come dio del vino⁷⁰⁸, ora come vittorioso conquistatore del lontano

⁷⁰⁷ Il termine "polifunzionale" è impiegato sia da Dimundo 2003, p. 202, in relazione alla menzione del dio in Ov. *ars* 1, 525 ss., sia da Santini 2004, p. 10, che così definisce il ruolo assunto da Bacco nei *Fasti*, in un contributo sulle funzioni e i vari ambiti di competenza del dio nel poema ovidiano, con particolare attenzione al terzo libro. Sulla figura di Dioniso nei *Fasti*, cfr., inoltre, le importanti considerazioni di Barchiesi 1994, pp. 229 ss., che interpreta le apparizioni del dio e del suo tradizionale corteggio nell'opera come "una transizione verso il mondo della *komodìa*" (p. 230), verso la dimensione del satiresco, una dimensione "legata a figure e culti privi di capitale politico, e comunque difficili da riassorbire" (p. 231).

⁷⁰⁸ Vd. *ars* 1, 231 ss. dove, nella descrizione della contesa con Amore, Bacco impregna con il vino le ali di Cupido; segue l'elogio del vino, presentato come elemento fondamentale per la conquista d'amore, dato il suo potere di disporre l'animo alla passione e alla *simplicitas*, conseguenza diretta dell'ebrietà, che allontana gli affanni e mette al bando ogni artificio. In questo passo, quindi, la funzione di Bacco quale dio del vino appare strettamente connessa con quella di divinità favorevole agli amanti. In *ars* 3, 645 e 765 *Lyaeus*, appellativo di Bacco che scioglie (λύει) le preoccupazioni, è impiegato metonimicamente per indicare il vino. Così anche in *fast.* 3, 301 e *met.* 6, 488.

Oriente⁷⁰⁹, ora come dio propizio agli amanti⁷¹⁰, è nella sua funzione di divinità protettrice dei poeti che Bacco è invocato e celebrato in *trist.* 5, 3.

La celebrazione in versi del dio, che si inserisce in un'antica tradizione risalente fino all'inno omerico a Dioniso, acquista particolare rilievo nella poesia augustea, dove Dioniso compare come dio ispiratore e protettore dei poeti⁷¹¹. Nell'ode 2, 19 di Orazio, la visione di Bacco che insegna, in un paesaggio rupestre tipicamente dionisiaco, canti poetici alle ninfe e ai satiri, visione a cui è collegata l'esperienza dell'invasamento e dell'ispirazione poetica, è immediatamente seguita da un vero e proprio inno in cui il poeta, invasato dal dio (v. 6: *plenoque Bacchi pectore*, espressione che appare un calco del greco ἔνθεος) e con l'animo ancora trepidante per il turbamento suscitato dalla teofania (v. 5: *Euhoē! recentī mens trepidat metu*), celebra la potenza e le gesta del dio. Nell'elegia 3, 17 Propertio si rivolge a Bacco perché lo liberi dalla dura schiavitù d'amore e vinca, con il sopore indotto dal vino, l'angoscia del suo animo; se Dioniso concederà quiete al suo tormento, il poeta dedicherà al dio il resto della vita, imitando le

⁷⁰⁹ Cfr. *am.* 1, 2, 47, dove il trionfo di Cupido, di cui Ovidio celebra la potenza e di cui si dichiara nuova preda, è paragonato al trionfo di Bacco, conquistatore delle terre d'Oriente; *ars* 1, 189; *met.* 15, 413.

⁷¹⁰ Vd. *ars* 1, 525 ss. La menzione di Bacco in questa sezione dell'opera è funzionale sia a ribadire il ruolo di divinità protettrice dei poeti (*Liber* interviene improvvisamente, quasi in un'epifania, per chiamare il poeta a lui devoto), sia a sottolineare la sua particolare sintonia con gli amanti e ad introdurre, quindi, la preziosa digressione sull'episodio mitico che lo vede protagonista insieme ad Arianna (cfr. Dimundo 2003, *ad loc.*); *ars* 1, 232 ss.

⁷¹¹ Su Bacco quale dio ispiratore e protettore dei poeti nella poesia romana, cfr. Nisbet-Hubbard 1978, pp. 314-317; Fedeli 1985, pp. 515 ss.; J. Griffin 1985, pp. 65 ss.; La Penna 1993, pp. 325 ss.; Pierpaoli 2001, pp. 19 ss.; Nisbet-Rudd 2004, pp. 296 ss. Sin dall'epoca arcaica, Dioniso era considerato, in Grecia, patrono del ditirambo, della tragedia e della commedia, ed era associato ad Apollo e alle Muse (per il ditirambo particolarmente interessante è il fr. 120 W. di Archiloco, a cui si deve, come osserva Lanata 1963, p. 36, il primo accenno alla teoria della poesia come divino entusiasmo, sollecitato dal vino: il poeta fa infatti riferimento a quella condizione di rapimento estatico che, raggiunta con la complicità del vino, accompagnava la composizione del canto ditirambico in onore di Dioniso. Sulla figura del dio nella poesia greca arcaica, cfr. Privitera 1970). Anche i filosofi collegavano l'ispirazione poetica con la frenesia dell'invasato (cfr. Democrito fr. 18 e 21 DK sulla teoria dell'ἐνθουσιασμός poetico; Plat. *Ion.* 533d-535a; *Phaedr.* 245a). In età ellenistica Callimaco non solo associava Bacco ad Apollo e alle Muse (*iamb.* fr. 191, 7-8 Pf.), ma lo considerava anche responsabile dell'ispirazione poetica (*ep.* 8, 3 ss. Pf.). L'associazione di Bacco con la poesia è ampiamente valorizzata dai poeti romani, specie di età augustea: Lucr. 1, 922-923; Hor. *carm.* 2, 19; 3, 25; Prop. 2, 30, 37; 3, 2, 9; 3, 17; 4, 1, 62; 4, 6, 75-76; Lygd. 4, 43-44; Stat. *silu.* 1, 5, 3; 5, 3, 6. Per quanto riguarda la produzione letteraria di Ovidio, su Bacco quale dio dei poeti, è possibile confrontare *am.* 1, 3, 11, dove il dio compare accanto a Febo e alle Muse come divinità protettrice della poesia (la triade dei numi protettori dei poeti torna in *ars* 3, 348, su cui cfr. Gibson 2003 *ad loc.*); *am.* 3, 15, componimento di commiato dal genere elegiaco, in cui Ovidio preannuncia il futuro argomento del suo poetare, dichiarando: *corniger increpuit thyrsos grauiore Lyaeus* (v. 17), dove il nesso *thyrsos grauiore* richiama quello impiegato nell'elegia introduttiva di argomento programmatico (3, 1), in cui la Tragedia esorta il poeta a intraprendere un'opera più grande (v. 23: *Tempus erat thyrsos pulsum grauiore moueri*); *fast.* 3, 713 ss., funzionale ad introdurre la descrizione dei *Liberalia* e delle loro origini; *fast.* 6, 483, dove Bacco è invocato in quanto divinità ispiratrice della poesia e in quanto direttamente coinvolto nella vicenda di Ino/*Mater Matuta*, che il poeta si accinge a narrare (cfr. Littlewood 2006, *ad loc.*; Santini 2004, pp. 20 ss.).

azioni del divino benefattore dell'umanità (vv. 15-18) e facendosi cantore delle sue gesta (v. 20: *uirtutisque tuae, Bacche, poeta ferar*).

Nella terza elegia del quinto libro dei *Tristia* l'elogio del dio, modellato in funzione del contesto dell'esilio, si intreccia indissolubilmente con la vicenda personale del poeta: Ovidio coglie l'occasione della celebrazione dei *Liberalia* per rivolgere un accorato appello sia a Bacco che alla cerchia degli amici e poeti, di cui era, un tempo, membro, perché intervengano in suo favore. Il ricordo nostalgico della partecipazione alle celebrazioni simposiastiche della festività in onore del dio, ricordo che assume anche la funzione di memoria letteraria dell'estesa celebrazione dedicata a *Liber* e alla sua festa nei *Fasti* dello stesso Ovidio⁷¹², dà modo al poeta non solo di rievocare le dolcezze della vita di un tempo (vv. 9-10: *mollem ... egi / ... uitam*), dedicata agli studi e al culto delle Muse e contrapposta al fragore delle armi dei Geti da cui è ora circondato nella desolazione di un'esistenza vissuta lontano dalla patria, ai margini dell'impero (v. 12: *nunc procul a patria Geticis circumsonor armis*)⁷¹³, ma anche di sollecitare l'intervento di Bacco, divinità protettrice della poesia, di cui Ovidio si dichiara più volte fedele *cultor*: ai vv. 5 ss. ricorda di aver spesso fatto parte della cerchia dei poeti che ora cantano le lodi del dio (*inter quos, memini, dum me mea fata sinebant, / non inuisa tibi pars ego saepe fui*); al v. 15 si definisce un devoto cultore dell'edera, pianta sacra a Dioniso-Bacco (*tu tamen e sacris hederæ cultoribus unum / numine debueras sustinuisse tuo*) e *cultor* di Bacco tornerà a qualificarsi al v. 34 (*cultor abest*), mentre ai versi 43-44 Ovidio, nel pregare il dio di risollevarne la sua sorte, lo ammonisce a

⁷¹² Hinds 1987b, pp. 20 ss. Non solo le parole *illa dies haec est*, con cui si apre l'elegia (vv. 1-2: *illa dies haec est, qua te celebrare poetae, / si modo non fallunt tempora, Bacche, solent*), riecheggiano una formula caratteristica dei *Fasti* (2, 195; 4, 379; 6, 713), ma il confronto con *fast.* 3, 713 ss. renderebbe chiara ed intenzionale l'autocitazione di Ovidio: *Tertia post Idus lux est celeberrima Baccho: / Bacche, faue uati, dum tua festa cano*. Hinds sottolinea la presenza di reminiscenze verbali come *celeberrima-celebrare* e l'apostrofe a Bacco in ciascuno dei due pentametri.

⁷¹³ Cito il testo dei *Tristia* dall'edizione di Luck. Sul contrasto tra *mollem egi uitam* e *Geticis circumsonor armis*, da intendersi non solo come antitesi tra due diversi modi di vita, ma anche come contrasto tra differenti modi di scrivere, tra tendenze e generi letterari diversi, cfr. Hinds 1987b, pp. 22-23, G.D. Williams 1994, pp. 62 ss. Sull'immagine di Ovidio esule quale *uir* circondato da armi simbolo della poesia epica, cfr., inoltre, Barchiesi 1994, pp. 14 ss.; Degl'Innocenti Pierini 2008b, pp. 63 ss., che analizza la valenza che il tema delle armi assume nello scenario di Tomi, anche alla luce delle varie suggestioni epiche virgiliane, soffermandosi, in particolare, sulla metamorfosi di Ovidio esule da poeta d'amore in poeta in armi, "costretto ad impugnare non più le armi della tradizione poetica elegiaca, quelle cioè che sono consone ad essere maneggiate da una *lusura ... manus*, bensì la spada, lo scudo e l'elmo dell'eroe epico" (p. 65).

ricordare che egli è nel novero dei suoi devoti (*huc ades et casus releues, pulcherrime, nostros, / unum de numero me memor esse tuo*)⁷¹⁴.

Il particolare legame che intercorre tra il dio della poesia ed il suo *cultor* non è il solo argomento su cui si fonda la richiesta di aiuto indirizzata a Bacco, a cui il poeta ricorda la protezione che deve ai suoi devoti⁷¹⁵: l'appello rivolto a *Liber*, perché con il suo *numen* interceda presso il divino Augusto (vv. 45-46: *flectere tempta / Caesareum numen numine, Bacche, tuo*), appello sostenuto da un'aretologia del dio che, riproducendo le modalità e gli stilemi della poesia innica⁷¹⁶, ne celebra la potenza, ricordando alcuni dei principali episodi del ciclo dionisiaco, quali la punizione degli empi Licurgo e Penteo o il catasterismo della corona di Arianna⁷¹⁷, appare ulteriormente legittimato dalla particolare affinità che accomuna le esperienze vissute dal poeta a quelle del dio, che molto ha dovuto soffrire prima di raggiungere il cielo grazie ai suoi meriti (vv. 19-20):

*ipse quoque aetherias meritis inuectus es arces
quo non exiguo facta labore uia est*⁷¹⁸

⁷¹⁴ L'elegia sembra testimoniare l'esistenza a Roma di *sodalicia* di letterati dedicati al culto di Bacco quale dio protettore dei poeti. Cfr. Luck 1977, II p. 290; La Penna in Pasquali 1964, pp. 813-814; Romano 1991, p. 820. Su Bacco come "rappresentante di una religiosità che fa perno sulla sfera privata o almeno realizzata all'interno di circoli e comunità che sentivano la figura del dio con una particolare vicinanza e intensità," cfr. Santini 2004, p. 24.

⁷¹⁵ Ai vv. 15-16 Evans 1983, p. 97; Videau-Delibes 1991, p. 371; P. Green 2005, p. 277 colgono un tono di rimprovero, se non di accusa, nelle parole rivolte da Ovidio al dio, che avrebbe dovuto adempiere ai propri doveri verso il suo *cultor*.

⁷¹⁶ I vv. 35-46 dell'elegia ovidiana rappresentano un vero e proprio inno a Bacco: su questo aspetto del componimento, cfr. Swoboda 1978, pp. 78-79. La preghiera a *Liber* si apre con un'apostrofe al dio, qualificato dall'aggettivo *bonus*, e la richiesta di aiuto (v. 35: *fer, bone Liber, opem*); i vv. 36-42 contengono l'aretologia che, strutturata attraverso l'anafora di *sic*, celebra la potenza del dio e del suo seguito; i versi di chiusura (43-46) presentano due invocazioni (v. 43: *pulcherrime*; v. 46: *Bacche*) e tre verbi di supplica (v. 43: *ades, releues*; v. 45: *flectere tempta*).

⁷¹⁷ Ov. *trist.* 5, 3, 39 ss.: *ossa bipenniferi sic sint male pressa Lycurgi,
impia nec poena Pentheos umbra uacet,
sic micet aeternum uicinaque sidera uincat
coniugis in caelo clara corona tuae*

⁷¹⁸ L'episodio dell'apoteosi di Bacco, sconosciuto alla tradizione mitologica greca, sembra costituire un motivo canonico nella tematica propagandistica augustea, in cui Ercole, Bacco, i Dioscuri e Romolo-Quirino ricorrono come modelli della divinizzazione del *princeps*, uomo di eccezionali meriti, benefattore dell'umanità, assunto in cielo fra gli dèi dopo la morte. Cfr. Hor. *carmin.* 3, 3, 9; 14, 1; 4, 5, 33 ss.; *epist.* 2, 1, 5 ss.; Verg. *Aen.* 6, 801 ss.; Cic. *nat. deor.* 2, 62. Sul canone degli eroi divinizzati, si veda La Penna 1988, pp. 275-287, che osserva come l'elaborazione di un canone di eroi divinizzati, formato da Eracle, Dioniso e i Dioscuri risalisse alla corte di Alessandro Magno: Eracle e, soprattutto, Dioniso, a cui Alessandro si assimilava, imitandone il corteo trionfale, erano i modelli da eguagliare e superare. L'aggiunta di Romolo-Quirino si deve, naturalmente, ai Romani. L'idea che Bacco dovesse guadagnarsi il suo posto nell'Olimpo grazie ai suoi meriti era forse dovuta all'origine da una madre mortale (vd. P. Green 2005, *ad loc.*).

Il dio, come Ovidio, ha dovuto lasciare la patria, spingendosi sino al nevoso Strimone, alla terra dei Geti bellicosi, alla Persia e al Gange (vv. 21 ss.):

*nec patria est habitata tibi, sed adusque niuosum
Strymona uenisti Marticolamque Geten,
Persidaque et lato spatiantem flumine Gangen,
et quascumque bibit decolor Indus aquas*

dove la sequenza dei termini geografici espressi in forma greca, l'epiteto, di creazione ovidiana, *Marticolam*, la serie degli aggettivi che impreziosiscono i nomi conferiscono ai versi un tono di particolare solennità, evocante un mondo lontano ed esotico⁷¹⁹.

Ovidio, come Semele, la madre di Bacco folgorata per aver voluto vedere Zeus in tutta la sua potenza, ha dovuto subire il fulmine di Giove (vv. 31 ss.):

*ut tamen audisti percussum fulmine uatem,
admonitu matris condoluisse potes,
et potes aspiciens circum tua sacra poetas
«nescioquis nostri» dicere «cultor abest»*

Le caratteristiche e le esigenze della poesia dell'esilio portano, quindi, Ovidio a valorizzare quegli aspetti della figura mitica di Bacco che meglio si prestavano ad istituire un parallelo con le dolorose esperienze del poeta. Le peregrinazioni di Dioniso in Grecia, in Tracia e nella lontana India sono assimilate al lungo viaggio che porta Ovidio in una terra lontana e sconosciuta; le difficoltà affrontate dal dio prima della sua apoteosi sono equiparate al duro e difficile destino del poeta (vv. 27 ss.: *me quoque, si fas est exemplis ire deorum, / ferrea sors uitae difficilisque premit*); l'esilio di Ovidio è presentato come una rovinosa caduta causata dal fulmine di Giove, associato al fulmine da cui restò folgorata Semele⁷²⁰.

⁷¹⁹ Cfr. Bonvicini 1991, *ad loc.*

⁷²⁰ Sull'immagine della caduta rovinosa impiegata da Ovidio e poi da Seneca come metafora per la pena dell'esilio, cfr. Degl'Innocenti Pierini 1990, pp. 147 ss. Per altri passi in cui Ovidio adotta questa simbologia, cfr. *trist.* 3, 5, 5 ss.; 5, 1, 9; 5, 8, 1; *Pont.* 1, 7, 49 ss.

L'Ovidio dei *Tristia*, il poeta divenuto personaggio, si assume il diritto di entrare con la sua storia nel mondo del mito⁷²¹, di equiparare le proprie vicissitudini a quelle di un famoso dio (v. 27: *si fas est exemplis ire deorum*). Bacco, il dio celebrato dalle Baccanti nel IV libro delle *Metamorfosi* e dallo stesso Ovidio nel III libro dei *Fasti*, il dio protagonista di varie vicende mitiche narrate dal poeta nella sua vasta produzione letteraria, diviene, ora, il diretto destinatario dell'appello del poeta esule, il cui vissuto personale ed umano è equiparato al vissuto mitico del dio. Ad essere valorizzata non è, quindi, tanto la funzione di Bacco quale dio dell'*enthousiasmós* poetico⁷²², quanto, piuttosto, lo stretto legame che unisce il dio patrono della poesia al suo vate. Nell'elegia ovidiana dell'esilio, l'elogio dei poteri di *Liber* diviene l'occasione per la nostalgica rievocazione di un gioioso momento della vita dell' *Urbs*, incentrato sulla celebrazione del dio protettore della poesia; da quel momento, dal sodalizio degli antichi compagni e poeti Ovidio è ora escluso: l'esule può solo confidare e sperare nel ricordo del suo nome, conservato vivo nella mente dei compagni (v. 58: *quod licet, inter uos nomen habete meum*).

L'assimilazione dell'invasamento poetico all'*enthousiasmós* dionisiaco acquista, invece, particolare rilievo in *trist.* 4, 1, dove l'amore di Ovidio per la poesia, che molto gli ha nuociuto in passato, e che tuttavia appare ora l'unico rifugio dai mali che lo affliggono nell'esilio, è definito dal poeta stesso come *furor*, un *furor* che ha, però, una sua utilità, impedendo alla sua mente di contemplare la sventura e favorendo l'oblio dei mali. Come la Baccante non sente il dolore della ferita che si è inferta, dopo aver ululato fino allo stordimento, così, quando il cuore del poeta arde agitato dal tirso,

⁷²¹ Su questo aspetto della poesia dei *Tristia*, cfr. Lechi 1994², pp. 5 ss.

⁷²² Per il ruolo di Bacco quale dio dell'ispirazione poetica, oltre all'ode oraziana 2, 19, si può confrontare il carme 3, 25 dello stesso Orazio, dove la simbologia legata al culto dionisiaco viene impiegata come metafora per l'ispirazione poetica (Romano 1991, p. 711). Nel componimento l'esperienza dell'invasamento del poeta che, preda della potenza furiosa di Bacco (vv. 1-2: *Quo me, Bacche, rapis tui / plenum*), si dichiara pronto a seguire il dio per un nuovo canto che avrà per oggetto l'*aeternum Caesaris decus* e l'assunzione di Augusto tra gli dèi, è espressa attraverso la simbologia della μανία bacchica. Emblematico, al riguardo, il paragone del poeta con la Baccante che mira, stupita, il vasto e solitario paesaggio della Tracia, battuto solo da piede barbaro, paesaggio che diviene il simbolo della nuova e sublime poesia che Orazio si accinge a intraprendere: *Non secus in iugis / exsomis stupet Euhias / Hebrum prospiciens et niue candidam / Thracen ac pede barbaro / lustratam Rhodopen, ut mihi deuio / ripas et uacuum nemus / mirari libet*. (Sulla connessione tra il motivo callimacheo delle vie non frequentate e il motivo dell'estasi dionisiaca, si veda, in particolare, La Penna 1993, pp. 325 ss.; sul carme e sulle diverse interpretazioni delle odi oraziane di contenuto bacchico, cfr., inoltre, Pasquali 1964, pp. 11 ss.; Fraenkel 1957, pp. 257 ss.; Gagliardi 1981, pp. 168 ss.; Romano 1991, pp. 819 ss.; Lowrie 1997, pp. 317 ss.; Pierpaoli 2001, pp. 19 ss.; Nisbet-Hudd 2004, *ad loc.*; Longo 2006, pp. 452 ss.).

quell'esaltazione supera l'umano affanno, facendo dimenticare al poeta l'esilio, la riva del Ponto e l'ira degli dèi (vv. 41-44) ⁷²³:

*utque suum Bacche non sentit saucia uulnus,
dum stupet Idaeis exululata iugis,
sic ubi mota calent uiridi mea pectora thyrsos,
altior humano spiritus ille malo est.*

Se il paragone tra il poeta e la Menade invasata non è raro né in poesia (cfr. Hor. *carm.* 3., 25) né nelle elaborazioni teoriche di una poetica dell'irrazionale -Platone, nello *Ione*, non solo descrive l'ispirazione poetica come discendente da un intervento divino, ma stabilisce un collegamento tra l'invasamento poetico e l'ebbrezza dionisiaca, paragonando la capacità di poetare allo stato di *furor* in cui versano le baccanti in preda alla μανία⁷²⁴- insolito appare l'effetto di tale *furor*, rappresentato dall'oblio della desolante condizione di vita in cui si trova l'esule⁷²⁵. In linea con quella poetica dell'invasamento che, risalente a tempi molto antichi, aveva acquistato particolare vigore nella poesia latina del I sec. a.C e in età augustea, appare l'impiego di termini e immagini afferenti alla sfera del *furor*: *demens* (v. 31), a cui segue il sostantivo *furor*, ripetuto due volte ai vv. 37-38; *exululata*, verbo di creazione ovidiana, particolarmente appropriato ad esprimere le grida emesse durante i rituali orgiastici⁷²⁶; *stupet*, termine già impiegato da Orazio *carm.* 3, 25, 9 nel contesto del paragone tra il poeta e la Menade tracia; emblematica, infine, l'immagine del cuore agitato ed infiammato dal verde tirso, dove *calent* può essere avvicinato ai verbi impiegati da Cicerone in

⁷²³ Al v. 42 il riferimento al monte Ida fa pensare ai riti orgiastici della dea Cibele, spesso assimilati a quelli bacchici. Un gruppo di codici attesta, anziché *iugis*, la variante *modis*, (cfr. Ov. *ars* 1, 507 ss.: *quorum Cybeleia mater / concinitur Phrygiis exululata modis*) accolta da alcuni editori: "si avrebbe una sorta di uso metonimico dell'aggettivo *Idaeis* («la baccante che ulula i canti orgiastici»)» (Lechi 1994², *ad loc.*); altri, tra cui Hall 1995 (*Edonis ... modis*), accettano, inoltre, la correzione del trådito *idaeis* in *Edonis* (anche Luck 1977 II, *ad loc.* ritiene probabile tale lettura).

⁷²⁴ Plat. *Ion.* 533-534a, su cui cfr. Janaway 1995, pp.55 ss.; vd., inoltre, *Phaedr.* 245. Il carattere irrazionale ed "entusiastico" del processo di creazione poetica era già stato sostenuto da Democrito (cfr. fr. 18, 21 DK ed il commento di Lanata 1963, pp. 254 ss.).

⁷²⁵ Bonvicini 1991, *ad loc.*

⁷²⁶ Cfr. Ov. *met.* 4, 521; 6, 597; *ars* 1, 508, detto dei fedeli di Cibele che inneggiano alla dea ululando; *fast.* 4, 186, sempre in riferimento al culto di Cibele.

relazione all'invasamento profetico (*exardescere, inflammare*)⁷²⁷, mentre il tirso è menzionato come fonte di ispirazione poetica⁷²⁸.

⁷²⁷ Cfr. Cic. *diu.* 1, 66; 1, 114.

⁷²⁸ Cfr. Lucr. 1, 922 ss.; Hor. *carm.* 2, 19, 8; Prop. 2, 30, 38; Ov. *am.* 3, 1, 23; 3, 15, 17; *Pont.* 2, 5, 67.

CONCLUSIONI

Lo studio dell'episodio di Penteo e della rappresentazione di temi e motivi tipici dell'immaginario bacchico nelle *Metamorfosi* ha permesso di far luce sul complesso gioco di interazione tra suggestioni tragiche, originalità compositiva di Ovidio e tradizione romana. Il confronto con il filone dionisiaco della tradizione tragica e, in particolare, con le *Baccanti* di Euripide, consente infatti di comprendere l'importante influenza esercitata dal genere tragico sulla narrazione del poema e di evidenziare, al contempo, i principali tratti di innovazione della rielaborazione ovidiana. Se il poeta dimostra di aver tenuto presente la tragedia di Euripide per lo sviluppo complessivo della propria vicenda (scontro con Tiresia, ostinata opposizione di Penteo al culto bacchico, cattura dello straniero, morte del re), le importanti differenze che è possibile riscontrare tra il racconto latino e il modello euripideo suggeriscono l'impressione di una grande libertà di Ovidio nel manipolare la versione tradizionale del mito⁷²⁹. Una delle principali divergenze, l'introduzione della figura di Acete, ha fatto ipotizzare che il poeta abbia utilizzato quale modello il *Pentheus* di Pacuvio, ma le scarse ed incerte notizie a noi giunte su questa tragedia, fornite esclusivamente dalla tradizione scoliastica virgiliana, rendono assai dubbia l'ipotesi della dipendenza di Ovidio dal poeta di Brindisi. A colpire, nella narrazione del poema, è inoltre la congiunzione tra la storia di Penteo e il racconto sulla trasformazione dei pirati tirreni, modellato sull' *Inno omerico a Dioniso* e narrato da Acete in forma di ammonimento al re di Tebe, congiunzione che potrebbe costituire un'originale innovazione di Ovidio, perfettamente coerente con il gusto e la capacità, tipica del poeta, di conciliare generi letterari diversi.

Emblematico per comprendere il complesso e sottile legame che unisce la composizione di Ovidio ai suoi possibili modelli appare l'esame di alcune delle principali sequenze in cui si articola il racconto. La scena di apertura, incentrata sulla profezia di Tiresia, testimonia, infatti, la contemporanea ripresa e variazione del *topos*, tipicamente tragico, del contrasto tra l'indovino e il sovrano di Tebe⁷³⁰. Il confronto con la dinamica che il codice teatrale prevedeva per la realizzazione del motivo, attestato, per esempio, nell'*Edipo Re* di Sofocle, ha permesso di evidenziare, quale tratto peculiare

⁷²⁹ Sulla complessa questione delle fonti e dei modelli tragici dell'episodio di Penteo, cfr. Cap. 1, § II, II.1, II.2.

⁷³⁰ Cfr. Cap. 1, § III.

del racconto ovidiano, l'assenza di un qualunque riferimento ad un iniziale atteggiamento di stima o rispetto del re nei confronti del vate, di cui il Penteo ovidiano contesta da subito, e senza una reale motivazione, il potere profetico, facendone oggetto di empia derisione. La rielaborazione ovidiana del modulo, che tra i suoi momenti caratteristici prevedeva il riconoscimento iniziale dell'alta sapienza del *mantis*, appare funzionale ad evidenziare, quale motivo centrale, l'empietà di Penteo, ulteriormente sottolineata dal ricorso ad un motivo, altrettanto tipico, come quello del 'vedere'. La ricca presenza di immagini e espressioni relative al campo semantico del vedere dà luogo ad un interessante gioco di sovrapposizioni metaforiche, finalizzato a realizzare, a livello verbale, quel rapporto tra cecità fisica e veggenza spirituale che acquista particolare rilievo nella rappresentazione tragica del conflitto fra l'augure e il tiranno. L'altra scena presa in esame è quella relativa alla morte di Penteo⁷³¹: la rinuncia all'immagine del re travestito da Baccante, il ricorso alla similitudine, di chiaro stampo epico, con il cavallo bramoso di combattere, similitudine che, conferendo al personaggio tragico di Penteo una connotazione contemporaneamente eroica, assente nelle *Baccanti*, sembra avere l'effetto di accentuare l'impatto della catastrofe finale, suscitando nel lettore aspettative che poi saranno disattese (l'umiliante morte che attende il sovrano è ben lontana dalla fine degna di un eroe dell'*epos*), il forte ridimensionamento della responsabilità del dio nella morte del personaggio, costituiscono alcune importanti differenze del testo latino rispetto alla tragedia greca. L'effetto di straniamento prodotto dalla scena conclusiva della vicenda e l'assenza di un qualunque giudizio o commento sull'operato del dio conferiscono all'episodio ovidiano nuova forma e nuovi significati, lasciando emergere il consueto e consapevole atteggiamento di distanza del narratore rispetto agli eventi narrati. A differenza del personaggio euripideo, il Penteo ovidiano non mostra alcun segno di cedimento, mantenendo fino alla fine un atteggiamento di ostinata ed implacabile fermezza. Empietà e ira costituiscono i caratteri distintivi della rappresentazione del personaggio, delineato, fin dai primi versi, secondo i tratti tipici della figura del tiranno elaborata dal teatro tragico⁷³². Se il motivo dell'opposizione dell'uomo ad un dio costituisce un nucleo tematico di importante rilievo nella tradizione tragica di argomento dionisiaco, l'analisi delle scelte lessicali operate dal poeta rivela come nel descrivere l'empietà del re,

⁷³¹ Cfr. Cap. I, § V.

⁷³² All'immagine del personaggio di Penteo offerta da Ovidio è dedicato il Cap. II.

emblematicamente definito *contemptor superum*, il poeta si sia avvalso non solo del modello euripideo, ma anche dell'implicito raffronto con altri personaggi empì ed ingiusti, quali il Mezenzio dell'*Eneide* virgiliana, modello peraltro dell'empio Erisittone ovidiano, la stirpe degli uomini nati dal sangue dei Giganti di *met.* 1, 159 ss., o la figura del Ciclope nel ritratto delineato in *met.* 13, 759 ss., raffronti, questi ultimi due, evocanti il richiamo ad una dimensione di primitiva ferinità, che appare corroborato dal ricorrere dell'immagine della madre macchiata dal sangue dei figli nelle vicende ovidiane dei Giganti, degli Sparti e del violento Penteo⁷³³. Quanto all'ira, tema a cui Ovidio ha conferito una forte centralità, facendone il vero *Leitmotiv* di tutta l'azione, la concitata serie di imperativi pronunciati dal tiranno e la dialettica verbale di aperto scontro che innerva l'intero episodio esprimono con notevole efficacia ed incisività la natura aggressiva e collerica del re, testimoniando la capacità del poeta di riprodurre all'interno dell'*epos* modalità espressive proprie della poesia teatrale; la netta prevalenza di parti discorsive su quelle narrate, le apostrofi, il ricorso a figure retoriche quali allitterazione ed omoteleuto sono spie di una composizione stilistica, che si ispira ad un modo di rappresentazione drammatica. Emblematica, per comprendere l'importanza attribuita dal poeta al motivo dell'ira, appare la sequenza dei versi 564-571, incentrata sulla descrizione dell'inasprirsi della rabbia del re, versi in cui mi è sembrato possibile cogliere un'allusione implicita alla furia dell'animale ribelle⁷³⁴. L'impiego di termini quali *rabies* e *inhibere* e l'importanza che la componente ferina ereditata dal serpente acquista nella rappresentazione di Penteo sembrano suffragare un'interpretazione dei versi fondata sull'assimilazione del *furor* del tiranno alla furia animale, ipotesi interpretativa che, se accolta, potrebbe forse apportare qualche contributo alla discussione del problema testuale presente al v. 567, in cui le particolari sfumature semantiche della variante *moderamina* sembrano rispondere pienamente alle suggestioni metaforiche del passo⁷³⁵. Degna di particolare attenzione è, inoltre, la similitudine, immediatamente successiva, in cui il dilagare della *rabies* del re è paragonato allo scorrere impetuoso delle acque di un torrente, similitudine per la quale interessante appare il confronto con il fr. 39 R³. del *Lucurgus*, in cui Nevio sembra essere ricorso all'immagine della furia delle acque di un fiume per esemplificare il

⁷³³ Per ulteriori parallelismi con vicende tematicamente affini quali la storia dei pirati tirreni o l'episodio della punizione delle Minieidi, narrato all'inizio del IV libro del poema, cfr. pp. 58 ss.

⁷³⁴ Vd. Cap. 2, § III, III.1.

⁷³⁵ Cfr., al riguardo, pp. 75 ss.

carattere violento, irascibile di Licurgo, alla fine costretto a piegarsi di fronte all'invincibile potenza del dio⁷³⁶.

L'ira torna ad essere evidenziata come componente dominante dell'agire di Penteo nella scena che precede il terribile *sparagmós* di cui il sovrano è vittima, *sparagmós* la cui descrizione colpisce per un'attenta e studiata costruzione dei versi, finalizzata a sottolineare la centralità del ruolo assunto da Agave nel momento del dilaniamento, e per il ricorso a particolari risorse stilistiche e sintattiche, che Ovidio sembra impiegare in modo quasi provocatorio per giocare con la natura convenzionale del suo materiale mitico. Un ampliamento dell'orizzonte di indagine ad episodi in cui il referente menadico acquista particolare rilievo ha permesso, inoltre, di far luce su una ricercata rete di correlazioni, rintracciabili sia a livello verbale che tematico, con altre vicende letterarie di matrice tragica narrate nel poema, quali l'episodio di Atamante ed Ino, la scena della vendetta delle Pandionidi o l'episodio della morte di Orfeo, in cui figure mitiche diverse si muovono in una dimensione di *furor* connotato in senso dionisiaco⁷³⁷. L'importante ruolo giocato da componenti ispirate all'immaginario bacchico nella rappresentazione della follia di Atamante ed Ino, quali il tema delle allucinazioni o i motivi dell'inseguimento e della caccia, centrali nella scena della morte del piccolo Learco, e la ricca presenza di termini attinenti alla sfera dionisiaca, come *furibundus*, *concita*, o la sequenza dei verbi *sequor*, *rapio*, *roto*, che suggerisce implicite allusioni ad aspetti tipici della ritualità orgiastica bacchica, consentono di stabilire un collegamento tra il delirio allucinatorio di Atamante e la follia visionaria di Agave, o tra la gestualità, tipicamente bacchica, di Ino e il comportamento di Agave o della furiosa Procne⁷³⁸. Per quanto riguarda, in particolare, la presenza dell'elemento dionisiaco nel mito delle Pandionidi, la caratterizzazione menadica delle protagoniste e il collegamento con il filone bacchico della tradizione tragica sembrano acquistare una particolare valenza simbolica, preannunciando la decisiva metamorfosi delle due sorelle, che da eroine civilizzate diventeranno furiose autrici di un'implacabile vendetta,

⁷³⁶ Sebbene non attinente ad un mito di argomento dionisiaco, il fr. 504-505 dell' *Oenomaus* di Accio, se interpretato come parte di una similitudine incentrata sulla descrizione dell'infrangersi delle acque di un fiume contro un ostacolo, costituirebbe un'ulteriore conferma dell'appartenenza di immagini simili a quella ovidiana ad una tradizione che si è affermata in ambito drammatico (cfr. pp. 85 ss.).

⁷³⁷ Si veda, al riguardo, il Cap. III, dedicato, appunto, ad un'indagine sull'intratestualità ovidiana, incentrata sui motivi del *furor* e dello *sparagmós* bacchici.

⁷³⁸ Ne sono testimonianza l'uso di *concita*, participio frequentemente impiegato da Ovidio in contesti di tipo dionisiaco, e il riferimento ad alcune delle esternazioni più tipiche del *furor* bacchico, quali la corsa, l'emissione di grida sinistre o il frenetico scotimento del capo, per esprimere e connotare lo stato di invasamento delle tre eroine (cfr. Cap. 3, § II.2.).

e preparando, quindi, il terribile esito dell'uccisione del figlio ad opera della madre, come testimoniano le interessanti consonanze tra la narrazione della tragica morte di Iti e la descrizione dell'orribile scempio del corpo di Penteo⁷³⁹.

Dopo aver esaminato le principali scene dell'episodio ovidiano, con particolare attenzione alla rappresentazione del personaggio di Penteo e al complesso gioco di corrispondenze e richiami con altre vicende mitiche, il Capitolo IV è stato dedicato ad un'analisi più approfondita di alcuni aspetti tipici dell'immaginario bacchico, alla luce del rapporto con la precedente tradizione tragica di argomento dionisiaco⁷⁴⁰. Se la ripresa dei motivi dello scuotimento e dell'incendio della casa, ad indicare l'incontenibile esplosione di forze che accompagna l'epifania di Bacco nella narrazione della punizione delle Minieidi, appare vicina alla formulazione tragica del *topos*, presente, come sembra, negli *Edoni* di Eschilo, nelle *Baccanti* euripidee e nel *Lucurgus* di Nevio⁷⁴¹, la rappresentazione dei motivi della cattura del dio e della derisione per il suo aspetto femminile, riconducibili ad un modulo ben attestato in varie tragedie di contenuto bacchico, rivela, al contempo, l'originale rielaborazione ovidiana del *topos* dell'effeminatezza di Dioniso, significativamente proiettata da Ovidio anche sugli uomini seguaci del dio, la cui imbellità *mollitia* è contrapposta al tradizionale valore bellico dei Tebani nel fervido attacco mosso da Penteo contro gli adepti della nuova religione⁷⁴².

⁷³⁹ Per ulteriori collegamenti che il tema dello *sparagmós* consente di istituire con altre vicende mitiche il cui svolgimento è caratterizzato da una terribile azione di smembramento, quali la morte di Orfeo, l'uccisione di Absirto o la fine di Ippolito, cfr. pp. 129 ss. Sull'episodio della violenta morte di Orfeo, dilaniato per mano delle Menadi tracie, si veda, in particolare, Cap. 3, § II. 4, in cui l'interesse si è focalizzato sulla caratterizzazione bacchica del *furor* delle Ciconi che, pur essendo connotato attraverso motivi tipicamente dionisiaci, non si presenta come autentica frenesia bacchica: la sacrilega uccisione del cantore è rappresentata dal poeta non come un rito sacrificale originato da un *furor* religioso, bensì come un gesto di brutale ferocità e di umana vendetta, non legittimato da Bacco, ma addirittura da questi punito.

⁷⁴⁰ Oltre alle *Baccanti* di Euripide e alle *Bacchae* di Accio, tragedie incentrate sul mito di Penteo, interessante appare la possibile influenza di altri drammi che, pur non trattando direttamente la storia del sovrano di Tebe, affrontano comunque vicende e tematiche connesse con la sfera dionisiaca, quali la *Licurgia* di Eschilo, il *Lucurgus* di Nevio o l'*Athamas* di Ennio, il cui unico frammento superstite mostra interessanti analogie con un passo dell'inno a Bacco del IV libro delle *Metamorfosi* (cfr. pp. 149 ss.).

⁷⁴¹ Per un esame linguistico dei versi ovidiani, confrontati con la formulazione tragica del modulo, vd. pp. 182 ss.. Per quanto concerne il motivo della luce che, associata ad un intenso fragore, pervade la casa in corrispondenza di una teofania, interessante appare, inoltre, il confronto con un passo dell'*Anfitrione* di Plauto, che presenta evidenti consonanze con i versi 594 ss. delle *Baccanti* di Euripide (vd. pp. 184 ss.).

⁷⁴² Sulla presenza del motivo del contrasto tra le arti belliche e le pratiche rituali dionisiache in un passo del VII libro della *Tebaide* di Stazio, che mostra interessanti analogie con i versi ovidiani in questione, vd. pp. 163 ss.

Un altro aspetto, tipicamente dionisiaco, preso in esame nel corso del capitolo, è lo straordinario gioco di apparenze illusorie generato dalla presenza del dio, aspetto a cui Ovidio ha conferito notevole rilievo, valorizzando l'immagine di *Liber* quale dio della metamorfosi, del mutamento, divinità che presiede alla confusione tra reale e fittizio⁷⁴³. Degna di particolare interesse appare, inoltre, l'immagine ovidiana della partecipazione indistinta di uomini e donne ai *sacra* di *Liber*, immagine che, distinguendosi dalla tradizionale rappresentazione dei riti bacchici quali riti esclusivamente femminili presente nelle *Baccanti* di Euripide e nelle *Bacchae* di Accio, oltre a presupporre una fase più recente del culto dionisiaco, sembra richiamare uno dei tratti caratteristici dei promiscui Baccanali di Roma repressi dal senato nel 186 a.C.⁷⁴⁴. L'allusione ad aspetti propri della tradizione e della cultura romana emerge con maggiore forza ed evidenza nell'orazione che Penteo rivolge ai cittadini tebani in qualità di difensore dell'ordine della città di fronte ai disordini dionisiaci, discorso in cui è possibile cogliere il riflesso di un tentativo di attualizzazione e romanizzazione operato dal poeta⁷⁴⁵. Alcuni tipici motivi, quali il carattere straniero del dio, il contrasto tra esotismo e tradizione o tra mollezza e virilità, su cui il sovrano insiste nella sua accesa orazione, oltre a riecheggiare gli argomenti della propaganda senatoriale romana contro i Baccanali repressi nel 186 a.C., si prestavano a richiamare alcuni temi di quel filone ideologico anti-orientale che trova paralleli precisi nella tradizione romana. Appare infatti significativo che molti aspetti del culto bacchico contro cui Penteo si scaglia richiamino alla mente le accuse mosse contro i baccanti dal console Postumio nel resoconto liviano della repressione dei Baccanali. Tra le argomentazioni a cui il sovrano di Tebe ricorre nella sua aspra invettiva, e che tornano come temi dominanti nella rappresentazione degli sfrenati riti bacchici offerta da Livio, oltre al clima estatico della

⁷⁴³ Il linguaggio appare, al riguardo, uno strumento di particolare efficacia per esprimere la duplicità e ambiguità della natura del dio, come testimonia l'uso del termine *praesens* (*met.* 3, 658) che, impiegato già, come attributo di *Liber*, in un frammento delle *Bacchae* di Accio, si rivela particolarmente appropriato ad indicare l'enigmatica presenza del dio, capace di manipolare la propria identità, prendendosi gioco dei suoi antagonisti. Sull'identificazione di Acete con Bacco, vd. pp. 172 ss.

⁷⁴⁴ La formulazione ovidiana *mixtaeque uiris matresque nurusque* (*met.* 3, 529) può infatti essere avvicinata alle espressioni *permixti uiri feminis* o *mixti feminis mares* impiegate da Livio nel suo ampio racconto sullo scandalo dei Baccanali, sebbene l'indicazione ovidiana sia priva di quella valenza morale fortemente negativa di cui si carica nella narrazione dello storico: l'immagine dell'accorrere spontaneo ed entusiastico di tutta la folla alla celebrazione dei riti del dio appare anzi funzionale, nelle *Metamorfosi*, a sottolineare ulteriormente la *hybris* di Penteo, il solo a non partecipare al clima di festosa eccitazione che invade la città all'arrivo del dio.

⁷⁴⁵ Allo studio di questi aspetti dell'orazione attribuita da Ovidio all'autoritario sovrano di Tebe è dedicato il Cap. V.

musica dionisiaca, alla follia e alla dissolutezza, a meritare particolare attenzione è il motivo della radicale incompatibilità tra le pratiche rituali bacchiche, degne di uomini effeminati e corrotti, e i valori della tradizione patria, primo fra tutti quello militare, che si traduce nella completa antitesi tra la condizione di iniziato e quella di soldato: nelle parole di Penteo sembra risuonare l'eco della preoccupazione, centrale nell'orazione pronunciata da Postumio nel racconto di Livio, per le nefaste conseguenze derivanti dalla partecipazione di giovani uomini ai dissoluti riti di *Liber*⁷⁴⁶. Un esame più dettagliato delle dure accuse mosse da Penteo contro i seguaci della nuova religione consente di comprendere quanto l'eredità tragica e la tradizione letteraria e culturale romana abbiano influito sulla loro formulazione⁷⁴⁷. Se per il motivo del clima orgiastico prodotto dai tipici strumenti del culto bacchico interessante appare il confronto con la descrizione dello sfrenato accompagnamento musicale del rituale di Cibele in autori come Catullo, Lucrezio e Varrone⁷⁴⁸, per quanto riguarda l'accusa di magia e falsità rivolta contro la religione bacchica e i suoi seguaci, oltre alle *Baccanti* euripidee, si può richiamare la rilevanza che il motivo acquista nel resoconto liviano dei Baccanali, dove quella dionisiaca è presentata come una *praua et externa religio*, introdotta da un *Graecus ignobilis*, mestierante di riti ed indovino; quanto alla derisoria rappresentazione dell'effeminatezza del dio, i particolari su cui si fondano le accuse di Penteo, quali la chioma madida di mirra, le molli corone e le vesti purpuree intessute d'oro, attingono al repertorio tradizionale delle ingiurie rivolte ai dissoluti barbari orientali e agli effeminati, come testimonia il confronto con gli insulti lanciati nell'*Eneide* virgiliana contro i Troiani (emblematico il discorso pronunciato dal guerriero italico Numano Remulo) ed il richiamo alla figura tipica dell'*effeminatus*, spesso evocata, con toni fortemente polemici e derisori, nell'invettiva oratoria romana. Al riguardo è apparso interessante osservare come il motivo, ben noto a Roma, della stretta associazione tra *mollitia* e Oriente avesse acquistato una particolare risonanza nell'ambito della propaganda condotta da Ottaviano contro gli atteggiamenti orientaleggianti di Antonio, il quale amava presentarsi come “Nuovo Dioniso”: l'ode 1, 37 di Orazio sulla morte di

⁷⁴⁶ Sull'importante funzione che l'antitesi svolge sia nell'orazione liviana di Postumio che in quella ovidiana di Penteo, cfr. pp. 213 ss.

⁷⁴⁷ Cfr. Cap. 5, § III, III.1, III.2, III.3.

⁷⁴⁸ Il severo giudizio formulato in un frammento della menippea *Eumenidi* su tutto il complesso del rituale di Cibele, condannato come una folle superstizione, coincide con l'atteggiamento di diffidenza ed ostilità della corrente conservatrice nei confronti di rituali considerati come una pericolosa minaccia per l'integrità delle tradizioni.

Cleopatra dimostra come immagini e temi attinenti al mondo dionisiaco si prestassero ad esemplificare la complessa dialettica est-ovest, effeminatezza-virilità riflessa nella propaganda augustea, e tesa a rappresentare la guerra di Azio come scontro tra Occidente ed Oriente, tra tradizioni patrie e mondo barbaro.

L'ultimo paragrafo⁷⁴⁹ è infine dedicato ad una riflessione sul ruolo giocato dalla retorica nelle dure parole di Penteo, retorica che, alla luce della conclusione della vicenda, sembra avere l'effetto di sottolineare la vanità delle accuse del sovrano e l'inadeguatezza dei valori di cui si fa portavoce. Lo sviluppo narrativo della vicenda e la costruzione ovidiana dell'episodio, finalizzata ad evidenziare la *hybris* del re, forniranno essi stessi una risposta agli insulti di Penteo: con tragica ironia, l'enfasi dei virulenti attacchi del sovrano, sostenitore di una concezione incentrata sul militarismo e su una rigida dicotomia dei ruoli sessuali, sarà vanificata dalla sua stessa fine e dalla trionfale affermazione del culto di Bacco, che, in quanto dio della tragedia, dell'illusione, divinità capace di incrinare, attraverso la sua epifania, le opposizioni e le distinzioni più nette su cui si costruisce la visione razionale della realtà, assume una posizione di particolare rilievo nella sezione del poema dedicata alla narrazione delle vicende del ciclo tebano⁷⁵⁰.

⁷⁴⁹ Cap. 5, § IV.

⁷⁵⁰ Per un rapido accenno ai diversi ruoli che la figura di Bacco assume nella varietà dei generi letterari trattati da Ovidio, fra cui, in particolare, la funzione di divinità protettrice dei poeti, cfr. pp. 241 ss.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Accorinti 2004

D. Accorinti, *Nonno di Panopoli. Le Dionisiache. XL-XLVIII*, Milano 2004.

Adam 1994

Tite-Live. Histoire Romaine. Tome XXIX. Livre XXXIX, texte établi et traduit par A-M. Adam, Paris 1994.

von Albrecht 1961

M. von Albrecht, *Zum Metamorphosenprooem Ovids*, «RhM» 104 (1961), pp. 269-278.

von Albrecht 1988

M. von Albrecht, *Les dieux et la religion dans les Métamorphoses d'Ovide*, in *Hommages à H. Le Bonniec. Res sacrae*, publiés avec l'aide de l'Université de Paris-Sorbonne par D. Porte-J.P. Néraudau, Bruxelles 1988, pp. 1-9.

von Albrecht 2004

M. von Albrecht, *Viaggi nelle Metamorfosi di Ovidio*, in *Latina Didaxis XIX. Multa per aequora*, Atti del Congresso (16-18 aprile 2004), a cura di S. Rocca, Genova 2004, pp. 99-109.

Anderson 1982

W.S. Anderson, *The Orpheus of Virgil and Ovid: flebile nescio quid*, in *Orpheus. The Metamorphoses of a Myth*, ed. by J. Warden, Toronto 1982.

Anderson 1993a

W.S. Anderson (ed. by), *P. Ovidii Nasonis Metamorphoses*, Stutgardiae et Lipsiae 1993.

Anderson 1993b

W.S. Anderson, *Form Changed: Ovid's Metamorphoses*, in A.J. Boyle (ed. by), *Roman Epic*, London-New York 1993, pp. 108-124.

Anderson 1997

W.S. Anderson (ed. with Introduction and Commentary by), *Ovid's Metamorphoses, Books 1-5*, Norman-London 1997.

Arcellaschi 1990

A. Arcellaschi, *Les Bacchides de Plaute et l'affaire des Bacchanales*, in J. Blänsdorf, *Theater und Gesellschaft im Imperium Romanum. Théâtre et société*

- dans l'empire romain*, Tübingen 1990, pp. 35-44.
- Argenio 1958
 R. Argenio, *Ricostruzione dell'Antiope di Pacuvio*, «RSC» 6 (1958), pp. 50-58.
- Armisen-Marchetti 1989
 M. Armisen-Marchetti, *Sapientiae facies. Étude sur le images de Sénèque*, Paris 1989.
- Bagordo 2002
 A. Bagordo, *Dichtung und Philologie bei Accius am Beispiel seiner Gräzismen und Calquen*, in Faller-Manuwald 2002, pp. 39-49.
- Baldarelli 2004
 B. Baldarelli, *Accius und die vortrojanische Pelopidensage*, Paderborn 2004.
- Baldini Moscadi 2005
 L. Baldini Moscadi, *Magica Musa. La magia dei poeti latini. Figure e funzioni*, Bologna 2005.
- Baldo 1986
 G. Baldo, *Il codice epico nelle Metamorfosi di Ovidio*, «MD» 16 (1986), pp. 109-131.
- Baldo 1995
 G. Baldo, *Dall'Eneide alle Metamorfosi. Il codice epico di Ovidio*, Padova 1995.
- Bárberi Squarotti 1999
 G. Bárberi Squarotti (a cura di), Euripide. *Baccanti*, Soveria Mannelli 1999.
- Barchiesi 1986
 A. Barchiesi, *Problemi d'interpretazione in Ovidio: continuità delle storie, continuità dei testi*, «MD» 1986, pp. 77-107.
- Barchiesi 1989
 A. Barchiesi, *Voci e istanze narrative nelle Metamorfosi di Ovidio*, «MD» 23 (1989), pp. 55-97.
- Barchiesi 1992
 A. Barchiesi (a cura di), *P. Ovidii Nasonis Epistulae Heroidum 1-3*, Firenze 1992.
- Barchiesi 1993
 A. Barchiesi, *Future Reflexive: Two Modes of Allusion and Ovid's Heroides*, «HSPH» 95 (1993), pp. 333-365.
- Barchiesi 1994
 A. Barchiesi, *Il poeta e il principe. Ovidio e il discorso augusteo*, Roma-Bari

- 1994.
- Barchiesi 2005
A. Barchiesi (a cura di), *Ovidio. Metamorfosi*. Volume I. Libri I-II, con un saggio introduttivo di C. Segal, traduzione di L. Koch, Milano 2005.
- Barchiesi-Rosati 2007
A. Barchiesi–G. Rosati (commento di), *Ovidio. Metamorfosi*. Volume II. Libri III-IV, traduzione di L. Koch, Milano 2007.
- Barwick
C. Barwick (ed.), *Flavi Sosipatri Charisii Artis grammaticae libri quinque*, Lipsiae 1925 [rist. 1964].
- Bauman 1990
A.R. Bauman, *The Suppression of Bacchanals: Five Questions*, «Historia» 39 (1990), pp. 334-348.
- Beard-North- Price 1998
M. Beard, J. North, S. Price, *Religions of Rome*, vol. 1, Cambridge 1998.
- Becher 1976
I. Becher, *Augustus und Dionysos- ein Feindverhältnis*, «Zeitschr. für ägypt. Sprache & Altertumsk. (Berlin Akad.-Verl.)» 103 (1976), pp. 88-101.
- Bélis 1995
A. Bélis, *Musica e «trance» nel corteggio dionisiaco*, in *Musica e mito nella Grecia antica*, a cura di D. Restani, Bologna 1995, pp. 270-281.
- Bellardi 1981
G. Bellardi (a cura di), *M. Tullio Cicerone. Le orazioni*, vol. II, Torino 1981.
- Belloni 1988
L. Belloni (a cura di), *Eschilo. I Persiani*, Milano 1988.
- Bernbeck 1967
E.J. Bernbeck, *Beobachtungen zur Darstellungsart in Ovids Metamorphosen*, München 1967.
- Bessone 1997
F. Bessone (a cura di), *Heroidum Epistula XII. Medea Iasoni*, Firenze 1997.
- Bettini 1995
M. Bettini, *In vino stuprum*, in O. Murray, M. Tecusan (ed. by), *In vino veritas*, London 1995, pp. 222-235.
- Bianco 2007

- M.M. Bianco, *Interdum vocem comoedia tollit. Paratragedia 'al femminile' nella commedia plautina*, Bologna 2007.
- Billerbeck 1988
M. Billerbeck, *Senecas Tragödien. Sprachliche und stilistische Untersuchungen*, Leiden-New York-Köln 1988.
- Billerbeck 1999
Seneca. Hercules Furens. Einleitung, Text, Übersetzung und Kommentar von M. Billerbeck, Boston 1999.
- Biotti 1994
A. Biotti (commento a cura di), *Virgilio. Georgiche Libro IV*, introduzione di N. Horsfall, Bologna 1994.
- Blänsdorf (Bl.)
J. Blänsdorf (editionem tertiam auctam curavit), *Fragmenta poetarum latinorum epicorum et lyricorum praeter Ennium et Lucilium*, Stutgardiae et Lipsiae 1995.
- Bocciolini Palagi 1990
L. Bocciolini Palagi, *Enea come Orfeo*, «Maia» 42 (1990), pp. 133-150.
- Bocciolini Palagi 1998
L. Bocciolini Palagi, *Orfeo nelle tragedie di Seneca: ambivalenza e funzionalità di un mito*, «Paideia» 53 (1998), pp. 27-48.
- Bocciolini Palagi 2001
L. Bocciolini Palagi, *Orfeo in Diodoro Siculo (Bibl. 4.25)*, in *ΠΟΙΚΙΛΙΑ. Studi in onore di Michele R. Cataudella*, Vol. I, La Spezia 2001, pp. 157-170.
- Bocciolini Palagi 2003
L. Bocciolini Palagi, *Il linguaggio dionisiaco nella rappresentazione letteraria del furor (a proposito dell'uso di bacchari in Virgilio)*, «Paideia» 58 (2003), pp. 113-138.
- Bocciolini Palagi 2004
L. Bocciolini Palagi, *Simulato numine Bacchi (nota a Verg. Aen. VII 385)*, «Maia» 56 (2004), pp. 17-43.
- Bocciolini Palagi 2007
L. Bocciolini Palagi, *La trottola di Dioniso. Motivi dionisiaci nel VII libro dell'Eneide*, Bologna 2007.
- Bömer 1969-1986
F. Bömer (hrsg. von), *P. Ovidius Naso. Metamorphosen I-VII*, Heidelberg 1969-

- 1986; *Addenda und Corrigenda* (ed. U. Schmitzer), Heidelberg 2006.
- Bonacasa 1970
N. Bonacasa, s. v. *Villa dei Misteri*, in *EAA*, Suppl. 1970, pp. 916-922.
- Bond 1981
G.W. Bond (with Introduction and Commentary by), *Euripides. Heracles*, Oxford 1981.
- Bonfanti 2000
M. Bonfanti (traduzione e note di), *Tito Livio. Storia di Roma dalla sua fondazione. Volume undicesimo (libri XXXIX-XL)*, Milano 2000.
- Bonvicini 1991
M. Bonvicini (note e commenti di), *P. Ovidio Nasone, Tristia*, Milano 1991.
- Bosco 1967
N. Bosco, *Themis e Dike*, «Filosofia» 18 (1967), pp. 131-179.
- Boutemy 1936
A. Boutemy, *Quelques allusions historique dans le "Stichus" de Plaute*, «REA» 38 (1936), pp. 29-34.
- Boyd 2002
B.W. Boyd (ed.), *Brill's Companion to Ovid*, Leiden-Boston-Köln 2002.
- Bragantini – De Vos 1982
I. Bragantini-M. De Vos, *Le decorazioni della villa romana della Farnesina*, in *Museo nazionale romano. Le pitture*, II 1, Roma 1982.
- Bremmer 2005
J.N. Bremmer, *Attis: a Greek God in Anatolian Pessinous and Catullian Rome*, in Nauta-Harder 2005, pp. 25-64.
- Brink 1971
C.O. Brink, *Horace on Poetry. The 'Ars Poetica'*, Cambridge 1971.
- Briscoe 2008.
J. Briscoe, *A Commentary on Livy Books 38-40*, Oxford 2008.
- Bruhl 1953
A. Bruhl, *Liber Pater. Origine et expansion du culte dionysiaque à Rome et dans le monde romain*, Paris 1953.
- Bücheler
F. Bücheler, *Petronii saturae, adiectae sunt Varronis et Senecae saturae similesque reliquiae*, editio sexta a Guilelmo Heraeo curata, Berolini 1922⁶

- [1958⁷].
- Burkert 1981
W. Burkert, *Homo Necans. Antropologia del sacrificio cruento nella Grecia antica*, Torino 1981.
- Burnett 1998
A.P. Burnett, *Revenge in Attic and Later Tragedy*, Berkeley 1998.
- Cairns 1992
F. Cairns, *Theocritus, Idyll 26*, «PCPhS» 38 (1992), pp. 1-38.
- Camassa 1982
G. Camassa, *Il simbolismo del terzo occhio e la cecità dell'indovino greco*, «QS» 16 (1982), pp. 249-276.
- Cameron 2004
A. Cameron, *Greek Mythography in the Roman World*, Oxford-New York 2004.
- Cancik-Lindemaier/Cancik 1985
H. Cancik-Lindemaier/H. Cancik, *Ovids Bacchanal. Ein religionswissenschaftlicher Versuch zu Ovid, Met. IV 1-415*, «AU» 28 (1985), pp. 42-61.
- Carratello 1979
U. Carratello, *Livio Andronico*, Roma 1979.
- Casali 2005
S. Casali, *La vite dietro il mirto: Lycurgus, Polydorus e la violazione delle piante in Eneide 3*, «SIFC» 3 (2005), pp. 233-250.
- Càssola 1975
F. Càssola (a cura di), *Inni omerici*, Milano 1975 (1999⁷).
- Castellani 1976
V. Castellani, *“That Troubled House of Pentheus in Euripides' Bacchae”*, «TAPhA» 106 (1976), pp. 61-83.
- Castiglioni 1906
Castiglioni, *Studi intorno alle fonti e alla composizione delle Metamorfosi di Ovidio*, Pisa 1906.
- Cazzaniga 1950-1951
I. Cazzaniga, *La saga di Itis nella tradizione letteraria e mitografica greco-romana*, I: *La tradizione letteraria e mitografica greco-romana da Omero a Nonno Panopolitano*, Varese-Milano 1950; II: *L'episodio di Procne nel libro sesto delle Metamorfosi di Ovidio: ricerche intorno alla tecnica poetica ovidiana*,

- Varese-Milano 1951.
- Cèbe 1977
J.-P. Cèbe (édition, traduction et commentaire), *Varron. Satires Ménippées*, vol. IV, Rome 1977.
- CGL
Corpus Glossariorum Latinorum (G. Loewe-G. Goetz, I-VII, Lipsiae 1888-1923=Amsterdam 1965).
- Chassignet 1986
M. Chassignet (texte établi, traduit et commenté par), *Caton. Les Origines (fragments)*, Paris 1986.
- Christenson 2000
D.M. Christenson (ed. by), *Plautus. Amphitruo*, Cambridge 2000.
- Chuvin 1991
P. Chuvin, *Mythologie et géographie dionysiaques. Recherches sur l'œuvre de Nonnos de Panopolis*, Clermont-Ferrand 1991, pp. 74-77.
- Ciappi 1998
M. Ciappi, *Contaminazioni fra tradizioni letterarie affini di ascendenza tragica nel racconto ovidiano del mito di Procne e Filomela (met. VI 587-666)*, «Maia» 50 (1998), pp. 433-463.
- CIE
Corpus Inscriptionum Etruscarum, 1893-
- CIL
Corpus Inscriptionum Latinarum, Berolini 1863-
- Clarke 1991
J.K. Clarke, *The Houses of Roman Italy, 100 B.C.-A.D. 250. Ritual, Space, and Decoration*, Berkeley 1991.
- Conte 1984
G.B. Conte, *Virgilio. Il genere e i suoi confini*, Milano 1984.
- Conte-Barchiesi 1989
G.B. Conte – A. Barchiesi, *Imitazione e arte allusiva. Modi e funzioni dell'intertestualità*, in *Lo spazio letterario di Roma antica*, a cura di G. Cavallo, P. Fedeli, A. Giardina, vol. I, *La produzione del testo*, Roma 1989, pp. 81-114.
- Corbeill 1996
A.P. Corbeill, *Controlling Laughter*, Princeton 1996.

Corsano 1988

M. Corsano, *Themis: la norma e l'oracolo nella Grecia antica*, Lecce 1988.

Cosi 1987

M. D. Cosi, *L'orfico fulminato*, «MusPat» 5 (1987), pp. 217-231.

Costa 1984

C.D.N. Costa (ed. with Introduction and Commentary by), *Lucretius. De Rerum Natura V*, Oxford 1984.

Cova 1974

P.V. Cova, *Livio e la repressione dei Bacchanali*, «Athenaeum» 52 (1974), pp. 82-109.

Craca 2000

C. Craca, *Le possibilità della poesia. Lucrezio e la Madre frigia in De rerum natura II 598-660*, Bari 2000.

Crusius 1889

O. Crusius, *Der homerische Dionysoshymnus und die Legende von der Verwandlung der Tyrsener*, «Philologus» 48 (1889), pp. 193-228.

Cugusi-Sblendorio Cugusi 2001

P. Cugusi-M.T. Sblendorio Cugusi (a cura di), *Opere di Marco Porcio Catone Censore*, vol. II, Torino 2001.

Curley 1999

D.E. Curley, *Metatheater: Heroines and Ephebes in Ovid's Metamorphoses*, Diss. Seattle 1999.

Currie 1981

H. MacL. Currie, *Ovid and the Roman Stage*, in *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, 2.31.4, Berlin-New York 1981, pp. 2701-2742.

Cusset 1997

C. Cusset, *Théocrite, lecteur d'Euripide: l'exemple des Bacchantes*, «REG» 110 (1997), pp. 454-468.

Cusset 2001

C. Cusset, *Les Bacchantes de Théocrite: texte, corps et morceaux. Édition, traduction et commentaire de l'Idylle 26*, Paris 2001.

Dangel 1989

J. Dangel, *Diverbia et cantica chez Accius: versification et diction dramatique*, «REL» 67 (1989), pp. 191-212.

Dangel 1995

J. Dangel, *Accius. Œuvres (fragments)*, Paris 1995.

Danielewicz 1990

J. Danielewicz, *Ovid's Hymn to Bacchus (Met. 4, 11 ss.): Tradition and Originality*, «Euphrosyne» 18 (1990), pp. 73-84.

D'Anna 1959

G. D'Anna, *La tragedia latina arcaica nelle «Metamorfosi»*, in *Atti del Convegno internazionale ovidiano. Sulmona, maggio 1958*, vol.II, Roma 1959, pp. 217-234.

D'Anna 1967

G. D'Anna, *M. Pacuvii fragmenta*, Roma 1967.

D'Antò 1971

V. D'Antò, *L'Athamas di Ennio e di Accio*, «BStudLat» 1 (1971), pp. 371-378.

D'Antò 1980

V. D'Antò (a cura di), *I frammenti delle tragedie*, Lecce 1980.

Daremberg-Saglio

Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines, ouvrage fondé par C. Daremberg sous la direction de E. Saglio continué par E. Pottier et G. Lafaye, Paris 1877-1919.

Davis 1991

G. Davis, *Polyhmnia. The Rhetoric of Horatian Lyric Discourse*, Berkeley 1991.

Dawe 2006

R.D. Dawe, *Sophocles. Oedipus Rex*, revised ed., Cambridge 2006 (1982¹).

De Cazanove 1983

O. De Cazanove, *Lucus Stimulae. Les aiguillons des Bacchanales*, «MEFR» 95 (1983), pp. 82-115.

Degl'Innocenti Pierini 1977

R. Degl'Innocenti Pierini, *Studi su Accio*, Firenze 1977.

Degl'Innocenti Pierini 1989

R. Degl'Innocenti Pierini, Recensione a O. Zwielerlein, *Kritischer Kommentar zu den Tragödien Senecas*, "Abh. Akad. Mainz", Geistes- und sozialwiss. Klasse Einzelveröff. Nr. 6, Stuttgart 1986, «Prometheus» 15 (1989), pp. 91-94.

Degl'Innocenti Pierini 1990

R. Degl'Innocenti Pierini, *Tra Ovidio e Seneca*, Bologna 1990.

Degl'Innocenti Pierini 2001

- R. Degl'Innocenti Pierini, *Tra Lucrezia e Virginia: su un'eco liviana in un coro dell'Octavia*, vv. 291 ss. (e in *Seneca tragico*), in *ΠΟΙΚΙΛΑΜΑ. Studi in onore di Michele R. Cataudella*, Vol. I, La Spezia 2001, pp. 349-359.
- Degl'Innocenti Pierini 2002
- R. Degl'Innocenti Pierini, *Spirat tragicum satis... Note al Tereus di Accio, tra filologia e storia della lingua*, «Paideia» 57 (2002), pp. 84- 96.
- Degl'Innocenti Pierini 2003
- R. Degl'Innocenti Pierini, *Finale di tragedia: il destino di Ippolito dalla Grecia a Roma*, «SIFC» 1 S. IV (2003), pp. 160- 182.
- Degl'Innocenti Pierini 2008a
- R. Degl'Innocenti Pierini, *Modelli femminili in Ovidio: due note di lettura a Metamorfosi e Fasti*, in *Studi offerti ad A. Perutelli*, Vol. II, a cura di P. Arduini, S. Audano, A. Borghini, A. Cavarzere, G. Mazzoli, G. Paduano, A. Russo, Roma 2008, pp. 385-395.
- Degl'Innocenti Pierini 2008b
- R. Degl'Innocenti Pierini, *Il parto dell'orsa. Studi su Virgilio, Ovidio e Seneca*, Bologna 2008.
- Deichgräber 1939
- K. Deichgräber, *Die Lykurgie des Aischylos*, «Nachricht. Gesellesch. d. Wissensch. Göttingen, Philol.-histor. Kl.», n.s. 3, 8 (1939), pp. 231-309.
- Del Corno 2001
- D. Del Corno (trad. di), *Aristofane. Le donne alle Tesmoforie*, a cura di C. Prato, Milano 2001.
- Della Corte 1969²
- F. Della Corte, *Catone Censore. La vita e la fortuna*, Firenze 1969².
- Delvigo 1985
- M.L. Delvigo, *Varianti virgiliane di tradizione indiretta: revisioni e proposte*, «MD» 14-15 (1985), pp. 137-164.
- Denti 1991
- M. Denti, *I romani a nord del Po. Archeologia e cultura in età repubblicana e augustea*, Milano 1991.
- De Rosalia 1988
- A. De Rosalia, *Stilemi affini nei tragici arcaici e in Seneca*, «QCTC» 6-7 (1988-1989), pp. 55-73.

Deschamps 2004

L. Deschamps, *L'initiation dans les Bacchides de Plaute*, «Paideia» 59 (2004), pp. 115-125.

Detienne 1987

M. Detienne, *Dioniso a cielo aperto*, trad. it. di M. Garin, Roma-Bari 1987.

Di Benedetto 1971

V. Di Benedetto, *Euripide: teatro e società*, Torino 1971.

Di Benedetto 1994

V. Di Benedetto (introd.), *Euripide. Medea, Troiane, Baccanti*, Milano 1994.

Di Benedetto 2004

V. Di Benedetto (a cura di), *Euripide. Le Baccanti*, Milano 2004.

Dickie 1985

M. Dickie, *The Speech of Numanus Remulus (Aen. 9, 598-620)*, «PLLS» 5 (1985), pp. 165-221.

Di Marco 1993

M. Di Marco, *Dioniso ed Orfeo nelle Bassaridi di Eschilo*, in Masaracchia 1993, pp. 101-153.

Dimundo 2003

R. Dimundo, *Ovidio. Lezioni d'amore. Saggio di commento al I libro dell'Ars amatoria*, Bari 2003.

D'Ippolito 1964

G. D'Ippolito, *Studi Nonniani. L'epillio nelle Dionisiache*, Palermo 1964.

Dobrov 1993

G. Dobrov, *The Tragic and Comic Tereus*, «AJPh» 114 (1993), pp. 189-234.

Dodds 1959

E.R. Dodds, *I Greci e l'irrazionale*, trad. it. di V. Vacca De Bosis, Firenze 1959.

Dodds 1960²

E.R. Dodds (ed. with Introduction and Commentary by), *Euripides. Bacchae*, Oxford 1960².

Dörrie 1971

H. Dörrie (ed. by), *P. Ovidii Nasonis Epistulae Heroidum*, Berlin-New York 1971.

Duc 1990

T. Duc, *La question de la cohérence dans le Dionysiaques de Nonnos de Panopolis*, «RPh» 64 (1990), pp. 182-191.

Due 1974

O.S. Due, *Changing Forms. Studies in the Metamorphoses of Ovid*, Copenhagen 1974.

EAA

Enciclopedia dell'Arte Antica Classica e Orientale, Roma 1958-1997.

Edwards 1993

C. Edwards, *The Politics of Immorality in Ancient Rome*, Cambridge 1993.

Ernout-Meillet 1979⁴

A. Ernout-A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris 1979⁴.

Ernout-Thomas 1972²

A. Ernout-F. Thomas, *Syntaxe Latine*, Paris 1972².

EV

Enciclopedia virgiliana, Roma 1984-1991.

Evans 1983

H.B. Evans, *Publica carmina: Ovid's Books from Exile*, London 1983.

Faller-Manuwald 2002

S. Faller-G. Manuwald (hrsg. von), *Accius und seine Zeit (Identitäten und Alteritäten Bd. 13)*, Würzburg 2002.

Faranda 1971

R. Faranda (a cura di), *Valerio Massimo. Detti e Fatti memorabili*, Torino 1971.

Fauth 1991

W. Fauth, *Hippolytos I*, «*RAC*» 15 (1991), pp. 481-492.

Fedeli 1985

P. Fedeli (Introduzione, testo e commento di), *Properzio. Il Libro Terzo delle Elegie*, Bari 1985.

Feeney 1991

D.C. Feeney, *The Gods in Epic*, Oxford 1991.

Feldherr 1997

A. Feldherr, *Metamorphosis and Sacrifice in Ovid's Theban Narrative*, «*MD*» 38 (1997), pp. 25-55.

Fernandelli 2002

M. Fernandelli, *Come sulle scene. Eneide IV e la tragedia*, in «*Quad. Dip. Fil. Ling. Trad. Class. A. Rostagni*» n. s. 1 (2002), pp. 141-211.

Ferrari-Poli 2005

- F. Ferrari-S. Poli (trad. di), *Platone. Le Leggi*, Milano 2005.
- Festugière 1954
A.J. Festugière, *Ce que Tite-Live nous apprend sur les mystères de Dionysos*, «MEFR» 66 (1954), pp. 79-99.
- FGrHist*
Die Fragmente der griechischen Historiker, hrsg. von. F. Jacoby, Berlin-Leiden 1923-58.
- Fisher 1992
R.K. Fisher, *The "Palace Miracles" in Euripides' Bacchae: a Reconsideration*, «AJPh» 113 (1992), pp. 180-188.
- Flower 2000
H.I. Flower, *Fabula de Bacchanalibus: the Bacchanalian Cult of the Second Century BC and Roman Drama*, in *Identität und Alterität in der frühromischen Tragödie*, hrsg. von G. Manuwald, Würzburg 2000, pp. 23-35.
- Foley 1980
H.P. Foley, *The Masque of Dionysos*, «TAPhA» 110 (1980), pp. 107-133.
- Foley 1985
H.P. Foley, *Ritual Irony. Poetry and Sacrifice in Euripides*, Ithaca-London 1985.
- Fontanella 1997
F. Fontanella, *Introduzione al De legibus di Cicerone. I*, «Athenaeum» 85 (1997), pp. 487-530.
- Fordyce 1977
P. Vergili Maronis Aeneidos Libri VII-VIII, with a Commentary by C.J. Fordyce, Introduction by P.G. Walsh, ed. by J.D. Christie, Oxford 1977.
- Fraenkel 1957
E. Fraenkel, *Horace*, Oxford 1957.
- Frassinetti 1956
P. Frassinetti, *Pacuviana*, in *ANTIΔΩΡON H.H. Paoli oblatum*. Miscellanea philologica, Genova 1956, pp. 117-123.
- Fucecchi 2002
M. Fucecchi, *In cerca di una forma: vicende dell'epillio (e di alcuni suoi personaggi) in età augustea. Appunti su Teseo e Orfeo nelle Metamorfosi*, «MD» 49 (2002), pp. 85-113.
- Fugier 1963

- H. Fugier, *Recherches sur l'expression du sacré dans la langue latine*, Paris 1963.
- Fusillo 2006
- M. Fusillo, *Il dio ibrido. Dioniso e le «Baccanti» nel Novecento*, Bologna 2006.
- Gagliardi 1981
- D. Gagliardi, *Orazio dionisiaco? (Interpretazione di C. III, 25)*, «Vichiana» 10 (1981), pp. 168-173.
- Galasso 1995
- L. Galasso (a cura di), *P. Ovidii Nasonis Epistularum ex Ponto liber II*, Firenze 1995.
- Galasso 2000
- L. Galasso, «Commento», in *Ovidio. Opere II. Le Metamorfosi*, Torino 2000.
- Galinsky 1975
- G.K. Galinsky, *Ovid's Metamorphoses: an Introduction to the Basic Aspects*, Berkeley - Los Angeles 1975.
- Gallini 1970
- C. Gallini, *Protesta e integrazione nella Roma antica*, Bari 1970.
- Gantz 1980
- T. Gantz, *The Aischylean Tetralogy. Attested and Conjectured Groups*, «AJPh» 101 (1980), pp. 133-64.
- Gantz 1993
- T. Gantz, *Early Greek Myth. A Guide to Literary and Artistic Sources*, Baltimore-London 1993.
- Garosi 1976
- R. Garosi, *Indagine sulla formazione del concetto di magia nella cultura romana*, in *Magia. Studi di Storia delle Religioni in Memoria di Raffaella Garosi*, Roma 1976, pp. 13-93.
- Garzya 2000
- A. Garzya, *La Licurgia di Eschilo*, in *Idee e forme del teatro greco*, Atti del Convegno italo-spagnolo (Napoli 14-16 ottobre 1999), Napoli 2000, pp. 161-172.
- Geymonat
- P. Vergili Maronis Opera*, edita anno MCMLXXIII iterum rec. M. Geymonat, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 2008.
- Ghezzo 1948
- M.V. Ghezzo, *Il motivo della cecità nelle tragedie di Sofocle*, «AIV» 107 (1948),

- pp. 29-50.
- Giancotti 1993
- F. Giancotti, *Victor tristis. Lettura dell'ultimo libro dell' "Eneide"*, Bologna 1993.
- Gibson 2003
- R.K. Gibson (ed. with Introduction and Commentary by), *Ovid. Ars amatoria Book 3*, Cambridge 2003.
- Gigli Piccardi 2003
- D. Gigli Piccardi, *Nonno di Panopoli. Le Dionisiache. I-XII*, Milano 2003.
- Gigli Piccardi 2008
- D. Gigli Piccardi, *Il secondo episodio delle Baccanti di Euripide e i misteri orfico-dionisiaci*, «Prometheus» 34 (2008), pp. 230-244.
- Gildenhard-Zissos 1999
- I. Gildenhard-A. Zissos, 'Somatic Economies': *Tragic Bodies and Poetic Design in Ovid's Metamorphoses*, in Hardie- Barchiesi- Hinds 1999, pp. 162-181.
- Glenn 1974
- J. Glenn, *The Blinded Cyclops: lumen ademptum (Aen. 3. 658)*, «CPh» 69 (1974), pp. 37-38.
- Graf 1987
- F. Graf, *Orpheus: A Poet Among Men*, in *Interpretations of Greek Mythology*, ed. by J. Bremmer, London 1987, pp. 80-106.
- Graf 1995
- F. Graf, *La magia nel mondo antico*, trad. it. di G. Ferrara degli Uberti, Bari 1995.
- P. Green 2005
- P. Green (translated with an introduction, notes, and glossary by), *Ovid. The Poems of Exile: Tristia and the Black Sea Letters with a New Foreword*, Berkeley-Los Angeles-London 2005.
- S.J. Green 2004
- S.J. Green, *Ovid. Fasti 1. A Commentary*, Leiden-Boston 2004.
- Grieco 1979
- G. Grieco, *La grande frise de la Villa des Mystères et l'initiation dionysiaque*, «PP» 34 (1979), pp. 417-441.
- A.H.F. Griffin 1997
- A.H.F. Griffin, *A Commentary on Ovid Metamorphoses Book XI*, «Hermathena» 162 (1997), pp. 7-89.

J. Griffin 1985

J. Griffin, *Latin Poets and Roman Life*, Duckworth 1985.

Gruen 1990

E.S. Gruen, *Studies in Greek Culture and Roman Policy*, Leiden-New York -Köln 1990.

Guarducci 1993

M. Guarducci, *Dioniso e la cosiddetta Villa dei Misteri a Pompei*, «RAL» s. 9, 4 (1993), pp. 521-533.

Guastella 2001

G. Guastella, *L'ira e l'onore. Forme della vendetta nel teatro senecano e nella sua tradizione*, Palermo 2001.

Guidorizzi 1989

G. Guidorizzi (a cura di), *Euripide. Baccanti*, Venezia 1989.

Gunderson 2000

E. Gunderson, *Staging Masculinity. The Rhetoric of Performance in the Roman World*, Michigan 2000.

Haffter 1966

H. Haffter, *Zum Pentheus des Pacuvius*, «WS» 79 (1966), pp. 290-293.

Hall 1995

J.B. Hall (ed.), *P. Ovidi Nasonis Tristia*, Stutgardiae et Lipsiae 1995.

A. Hardie 1976

A. Hardie, *Horace Odes 1, 37 and Pindar Dithyramb 2*, «PLLS» 1 (1976), pp. 113-140.

P. Hardie 1990

P. Hardie, *Ovid's Theban History: the First "anti-Aeneid" ?*, «CQ» 40 (1990), pp. 224-235.

P. Hardie 2002

P. Hardie, *Ovid's Poetics of Illusion*, Cambridge 2002.

Hardie- Barchiesi- Hinds 1999

P. Hardie- A. Barchiesi- S. Hinds (edd.), *Ovidian Transformations. Essays on Ovid's Metamorphoses and its Reception*, Cambridge 1999.

Haupt-Korn-Ehwald 1966

M. Haupt- O. Korn- R. Ehwald (edd.), *P. Ovidius Naso. Metamorphosen*, ed. rived. da M. von Albrecht, I-II, Zürich 1966.

Heinze 1960 (1919)

R. Heinze, «*Ovids elegische Erzählung*» (1919), in Id., *Vom Geist des Römertums*, Darmstadt 1960, pp. 308-343.

Heinze 1996

R. Heinze, *La tecnica epica di Virgilio*, trad. it. di M. Martina, Bologna 1996.

Henderson 1979

A.A.R. Henderson, *Ovid. Metamorphoses III*, Bristol 1979.

Henrichs 1978

A. Henrichs, *Greek Maenadism from Olympias to Messalina*, «HSPh» 82 (1978), pp. 121-160.

Henrichs 1993

A. Henrichs, «*He has a God in Him: Human and Divine in the Modern Perception of Dionysus*», in T. H. Carpenter-C.A. Faraone, *Masks of Dionysus*, Ithaca-London 1993, pp.13-43.

Hershkowitz 1998

D. Hershkowitz, *The Madness of Epic. Reading Insanity from Homer to Statius*, Oxford 1998.

Heurgon 1957

J. Heurgon, *Influences grecques sur la religion étrusque: l'inscription de Laris Puleas*, «REL» 35 (1957), pp. 106-126.

Heyworth 1994

S.J. Heyworth, *Some Allusions to Callimachus in Latin Poetry*, «MD» 3 (1994), pp. 51-79.

Hinds 1987a

S. Hinds, *The Metamorphosis of Persephone. Ovid and the Self-Conscious Muse*, Cambridge 1987.

Hinds 1987b

S. Hinds, *Generalising about Ovid*, «Ramus» 16 (1987), pp. 4-31.

Hollis 1970

A.S. Hollis (ed. by), *Ovid. Metamorphoses. Book VIII*, Oxford 1970.

Horsfall 1971

N. Horsfall, *Numanus Remulus: Ethnography and Propaganda in Aen. ix 598 ss.*, «Latomus» 30-II (1971), pp. 1108-1116.

Horsfall 2000

- N. Horsfall, *Virgil. Aeneid 7. A Commentary*, Leiden-Boston-Köln 2000.
- Hughes 1999
D.D. Hughes, *I sacrifici umani nell'antica Grecia*, trad. it. di L. Falaschi, Roma 1999.
- Hunter 1989
R.L. Hunter (ed. by), *Apollonius of Rhodes. Argonautica. Book III*, Cambridge 1989.
- Hunter 2006
R. Hunter, *The Shadow of Callimachus. Studies in the Reception of Hellenistic Poetry at Rome*, Cambridge 2006.
- Jakobi 1988
R. Jakobi, *Der Einfluss Ovids auf den Tragiker Seneca*, Berlin-New York 1988.
- A.W. James 1975
A.W. James, *Dionysus and the Tyrrhenian Pirates*, «Antichthon» 9 (1975), pp. 17-34.
- P. James 1991
P. James, *Pentheus Anguigena. Sins of the 'Father'*, «BICS» 38 (1991), pp. 81-92.
- Janaway 1995
C. Janaway, *Images of Excellence. Plato's Critique of the Arts*, Oxford 1995.
- Jeanmaire 1972
H. Jeanmaire, *Dioniso. Religione e cultura in Grecia*. Appendice e aggiornamento bibliografico di F. Jesi, trad. it. di G. Glaesser, Torino 1972.
- Jocelyn 1967
H.D. Jocelyn (ed. with an Introduction and Commentary by), *The Tragedies of Ennius. The Fragments*, Cambridge 1967.
- Jouan-Van Looy 2000
Euripide. Fragments: Bellérophon-Protésilas. Texte établi et traduit par F. Jouan et H. Van Looy, Paris 2000.
- Jouteur 2001
I. Jouteur, *Jeux de genre dans les Métamorphoses d'Ovide*, Louvain-Paris 2001.
- Kambitsis 1972
L'Antiope d'Euripide. Édition commentée des fragments par J. Kambitsis, Athènes 1972.
- Kannicht (Kn)

- TrGF* (vd. *infra*). Vol. V: *Euripides*, ed. R. Kannicht, Göttingen 2004.
- Keith 2000
A.M. Keith, *Engendering Rome: Women in Latin Epic*, Cambridge 2000.
- Keith 2002
A.M. Keith, *Sources and Genres in Ovid's Metamorphoses*, in Boyd 2002, pp. 235-269.
- Kenney 1973
E.J. Kenney, *The Style of the Metamorphoses*, in J.W. Binns (ed.), *Ovid*, London 1973, pp. 116-153.
- Kenney 1976
E.J. Kenney, *Ovidius prooemians*, «PCPhS» 22 (1976), pp. 46-53.
- Kenney 1986
E.J. Kenney, «Introduction», «Notes», in A.D. Melville (transl. by), *Ovid. Metamorphoses*, Oxford 1986.
- Kenney 2002
E.J. Kenney, *Ovid's Language and Style*, in Boyd 2002, pp. 27-89.
- Kerényi 1993²
K. Kerényi, *Dioniso. Archetipo della vita indistruttibile*, trad. it. di L. Del Corno, Milano 1993².
- Kern
O. Kern, *Orphicorum Fragmenta*, Berlin 1922.
- Keydell 1935
R. Keydell, Recensione a J. Braune, *Nonnos und Ovid*, Dallmeyer 1935, «Gnomon» 11 (1935), pp. 597-605.
- Kiso 1984
A. Kiso, *The lost Sophocles*, New York 1984.
- Knox 1986
P.E. Knox, *Ovid's Metamorphoses and the Traditions of Augustan Poetry*, Cambridge 1986.
- Kroon 2005
C. Kroon, *The Effect of the Echo: a Text Linguistic Approach to Catullus Carmen 63*, in Nauta-Harder 2005, pp. 121-142.
- Labate 1990
M. Labate, *Forme della letteratura, immagini del mondo: da Catullo a Ovidio*, in

Storia di Roma II 1, pp. 923-965.

Labate 1993

M. Labate, *Storie di instabilità: l'episodio di Ermafrodito nelle Metamorfosi di Ovidio*, «MD» 30 (1993), pp. 49-62.

Labate 2000

M. Labate, *Tra Omero e Virgilio: strategie epiche ovidiane*, in F. Montanari, S. Pittaluga (a cura di), *Posthomeric II. Tradizioni omeriche dall'Antichità al Rinascimento*, Genova 2000, pp. 19-39.

Lafaye 1904

G. Lafaye, *Les Métamorphoses d'Ovide et leurs modèles grecs*, Paris 1904.

Lana 1947-1949

I. Lana, *Pacuvio e i modelli greci*, «Atti Acc. Scienze Torino» 1947-1949, pp. 32-41.

Lanata 1963

G. Lanata, *Poetica pre-platonica. Testimonianze e frammenti*, Firenze 1963.

Lanza 1977

D. Lanza, *Il tiranno e il suo pubblico*, Torino 1977.

La Penna 1975

A. La Penna, *I Baccanali di Messalina e le Baccanti di Euripide (nota a Tacito, Ann. XI 31, 4-6)*, «Maia» 27 (1975), pp. 121-123.

La Penna 1979

A. La Penna, *Fra teatro, poesia e politica romana*, Torino 1979.

La Penna 1980

A. La Penna, *Mezenzio: una tragedia della tirannia e del titanismo antico*, «Maia» 32 (1980), pp. 3-30.

La Penna 1987

A. La Penna, *Vidi: per la storia di una formula poetica*, in A. Bonanno (a cura di), *Laurea corona. Studies in Honour of E. Coleiro*, Amsterdam 1987, pp. 99-119.

La Penna 1988

A. La Penna, *Brevi considerazioni sulla divinizzazione degli eroi e sul canone degli eroi divinizzati*, in *Hommages à H. Le Bonniec. Res sacrae*, publiés avec l'aide de l'Université de Paris-Sorbonne par D. Porte-J.P. Néraudau, Bruxelles 1988, pp. 275-287.

La Penna 1993

- A. La Penna, *Estasi dionisiaca e poetica callimachea*, in *Studi filologici e storici in onore di Vittorio De Falco*, Napoli 1971, pp. 227-237, ora in Id., *Saggi e studi su Orazio*, Firenze 1993, pp. 325-333 (da cui cito).
- La Penna 2000
- A. La Penna, *Supplemento su «vidi»*, «ACD» 36 (2000), pp. 51-55.
- La Penna 2003
- A. La Penna, *Da Omero a Dante? Secondo supplemento su vidi*, «Prometheus» 29 (2003), pp. 228-234.
- Larmour 1990
- D.H. Larmour, *Tragic Contamination in Ovid's «Metamorphoses»*, «ICS» 15 (1990), pp. 131-141.
- Lateiner 1990
- D. Lateiner, *Mimetic Syntax: Metaphor from Word Order, especially in Ovid*, «AJPh» 111 (1990), pp. 204-237.
- Lattanzi 1994
- L. Lattanzi, *Il Lucurgus di Nevio*, «Aevum(ant)» 7 (1994), pp. 191-265.
- Laurenti 1973
- R. Laurenti (trad. di), *Aristotele. Opere*, vol. IV, Roma-Bari 1973.
- Lavecchia 2000
- S. Lavecchia (ed.), *Pindari dithyramborum fragmenta*, Roma-Pisa 2000.
- Lease 1919
- E.B. Lease, *The Use and Range of the Future Participle*, «AJPh» 40 (1919), pp. 262-285.
- Lechi 1994²
- F. Lechi (introduzione, traduzione e note di), *Publio Ovidio Nasone. Tristezze*, Milano 1994².
- Leinieks 1996
- V. Leinieks, *The City of Dionysos. A Study of Euripides' Bakchai*, Stuttgart-Teubner 1996.
- Leo 1913
- F. Leo, *Geschichte der römischen Literatur*, Berlino 1913.
- Leumann 1977²
- M. Leumann, *Lateinische Laut- und Formenlehre*, München 1977².
- Liapis 2006

- V.J. Liapis, *Achilles Tatius as a Reader of Sophocles*, «CQ» 56 (2006), pp. 220-238.
- Lilja 1972
S. Lilja, *The Treatment of Odours in the Poetry of Antiquity*, Helsinki 1972.
- LIMC
Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae, Zürich 1981-1997.
- Lindsay (L.)
Nonii Marcelli De compendiosa doctrina libros XX, ed. W.M. Lindsay, I-III, Lipsiae 1903 (= Hildesheim 1964).
- Linforth 1973
I.M. Linforth, *The Arts of Orpheus*, New York 1973.
- Linse 1891
E. Linse, *De P. Ovidio Nasone vocabulorum inventore*, Lipsiae 1891.
- Littlewood 2006
R.J. Littlewood, *A Commentary on Ovid: Fasti Book VI*, Oxford 2006.
- Livrea 1973
E. Livrea (introduzione, testo critico, traduzione e commento a cura di), *Apollonii Rhodii Argonauticon Liber quartus*, Firenze 1973.
- Longo 2006
A. Longo, *Concezioni e immagini dell'ispirazione poetica in Orazio*, in *Incontri triestini di filologia classica. 4, 2004-2005*, a cura di L. Cristante, Trieste 2006, pp. 429-478.
- Lonnoy 1985
M.G. Lonnoy, *Arès et Dionysos dans la tragédie grecque: le rapprochement des contraires*, «REG» 98 (1985), pp. 65-71.
- Lo Schiavo 1997
A. Lo Schiavo, *Themis e la sapienza dell'ordine cosmico*, Napoli 1997.
- Lowrie 1997
M. Lowrie, *Horace's Narrative Odes*, Oxford-New York 1997.
- Luck 1967-1977
G. Luck (hrsg. von), *P. Ovidius Naso. Tristia*, I: Text und Übersetzung, Heidelberg 1967; II: Kommentar, Heidelberg 1968-1977.
- Luck 1997
G. Luck, *Arcana mundi. Magia e occulto nel mondo greco e romano*. Vol. I:

Magia, miracoli, demonologia, trad. it. di C. Tartaglini, Milano 1997.

Luisi 2006

A. Luisi, *La terminologia del terrorismo nella vicenda dei Baccanali del 186 a. C.*, in "Terror et Pavor": *violenza, intimidazione, clandestinità nel mondo antico*. Atti del convegno internazionale (Cividale del Friuli, 22-24 settembre 2005), a cura di G. Urso, Pisa 2006, pp. 145-155.

MacKay 1970

T.W. MacKay, *Pentheus: the Literary and Artistic Evidence*, «AJA» 74 (1970), pp. 199-200.

Maehler 2003

H. Maehler (ed.), *Bacchylides. Carmina cum fragmentis*, München-Leipzig 2003.

Magnus 1914

H. Magnus (ed.), *P. Ovidi Nasonis Metamorphosen libri XV*, Berolini 1914.

Maiuri 1947²

A. Maiuri, *La villa dei Misteri*, Roma 1947².

Mantovanelli 1996

P. Mantovanelli, *Le Menadi immemori (Sen. Oed. 440 ss.). Sulle funzioni di un coro senecano*, in *Nove studi sui cori tragici di Seneca*, a cura di L. Castagna, Milano 1996, pp. 105-123.

Manuwald 2003

G. Manuwald, *Pacuvius summus tragicus poeta. Zum dramatischen Profil seiner Tragödien*, München-Leipzig 2003.

Marcaccini 1995

C. Marcaccini, *Considerazioni sulla morte di Orfeo in Tracia*, «Prometheus» 21 (1995), pp. 241-252.

Marietti 2002-2003

A. Marietti, *Il «doppio» come problème tragico nelle Baccanti di Euripide*, «Sileno» 28-29 (2002-2003), pp. 47-60.

I. Mariotti 1960

I. Mariotti, *Introduzione a Pacuvio*, Urbino 1960.

I. Mariotti 1965 (= 2006)

I. Mariotti, *Tragédie romaine et tragédie grecque: Accius et Euripide*, «MH» 22 (1965), pp. 206-216, ora in Id., *Scritti minori*, Bologna 2006, pp. 93-106.

I. Mariotti 1981 (= 2006)

- I. Mariotti, *Pacuvio 247, Accio 236 R.*³, «BStudLat» 11 (1981), pp. 219-223, ora in Id., *Scritti minori*, Bologna 2006, pp. 203-207.
- I. Mariotti 2007
- I. Mariotti (a cura di), *Gaio Sallustio Crispo. Coniuratio Catilinae*, Bologna 2007.
- S. Mariotti 1957
- S. Mariotti, recensione a A. Pastorino (vd. *Infra*), «Gnomon» 29 (1957), pp. 315-317.
- S. Mariotti 1974 (= 2000)
- S. Mariotti, *Una similitudine omerica nel Lycurgus di Nevio*, in *Poesia latina in frammenti. Miscellanea filologica*, Genova 1974, pp. 29-34, ora in Id., *Scritti di filologia classica*, Roma 2000, pp. 23-27.
- S. Mariotti 1979 (= 1991)
- S. Mariotti, *Nota di metrica enniana*, in *Studi di poesia latina in onore di Antonio Traglia*, I, Roma 1979, pp. 55-61, ora in *Lezioni su Ennio*, seconda edizione accresciuta, Urbino 1991, pp. 199-125.
- Marmorale 1950²
- E.V. Marmorale, *Naevius Poeta*, Firenze 1950².
- Masaracchia 1987
- A. Masaracchia, *Ares nelle Fenicie di Euripide*, in *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a Francesco Della Corte*, I, Urbino 1987, pp. 169-181.
- Masaracchia 1993
- A. Masaracchia (a cura di), *Orfeo e l'Orfismo*. Atti del Seminario Nazionale (Roma Perugia 1985-1991), Roma 1993.
- Massa-Pairault 1986
- F.-H. Massa Pairault, *Image et sens politique du thias des Tragiques latins à Ovide*, in AA.VV., *L'association dionysiaque dans les sociétés anciennes*. Actes de la table ronde organisée par l'École française de Rome (Rome 24-25 mai 1984), Rome 1986, pp. 199-226.
- Masselli 2002
- G.M. Masselli, *Il rancore dell'esule. Ovidio, l'Ibis e i modi di un'invettiva*, Bari 2002.
- Massenzio 1969
- M. Massenzio, *Cultura e crisi permanente: la "xenia" dionisiaca*, «SMSR» 40 (1969), pp. 27-113.

Mastronarde 1994

D.J. Mastronarde (ed. with introduction and commentary by), *Euripides. Phoenissae*, Cambridge 1994.

Mazzacane 1982

R. Mazzacane, *Santra*, in *Studi Noniani VII*, Genova 1982, pp. 189-224.

McDonald 1944

A. McDonald, *Rome and the Italian Confederation (200-186 a.C.)*, «JRS» 34 (1944), pp. 11-35.

McGowan 2009

M.M. McGowan, *Ovid in Exile. Power and Poetic Redress in the Tristia and Epistulae ex Ponto*, Leiden-Boston 2009.

McKay 1967

K.J. McKay, *Theokritos' Bacchantes Re-examined*, «Antichthon» 1 (1967), pp. 16-28.

McKeown 1987

J.C. McKeown, *Ovid: Amores. Text and Prolegomena*, Liverpool 1987.

McKeown 1989

J.C. McKeown, *Ovid: Amores. A Commentary on Book I*, Leeds 1989.

McKeown 1998

J.C. McKeown, *Ovid: Amores. A Commentary on Book II*, Leeds 1998.

Medda 2006

E. Medda (introduzione, premessa al testo, nota al testo, traduzione e note di), *Euripide. Le Fenicie*, Milano 2006.

Mendelsohn 1992

D. Mendelsohn, *Συγκεραυνώω: Dithyrambic Language and Dionysiac Cult*, «CJ» 87 (1992), pp. 105-124.

Merkelbach 1991

R. Merkelbach, *I misteri di Dioniso. Il dionisismo in età imperiale romana e il romanzo pastorale di Longo*, trad. it. di E. Minguzzi, Genova 1991.

Mette 1963

H.J. Mette, *Der verlorene Aischylos*, Berlin 1963.

Mette 1964

H.J. Mette, *Die römische Tragödie und die Neufunde zur griechischen Tragödie (insbesondere für die Jahre 1945-1964)*, «Lustrum» 9 (1964), pp. 50-54.

Mihailov 1948

G. Mihailov, *Recherches sur la légende de Térée*, Diss. Paris 1948.

Militerni della Morte 1980

P. Militerni della Morte, *Alcune osservazioni sul termine moderatio in Cicerone*, «BStudLat» 10 (1980), pp. 26-37.

Monella 2005

P. Monella, *Procne e Filomela: dal mito al simbolismo letterario*, Bologna 2005.

Montanari 1984

E. Montanari, «Figura» e «Funzione» di Liber Pater nell'età repubblicana, «SMSR» 8 (1984), pp. 245-264.

Montecalvo 2006

S. Montecalvo, *Cicerone e Ovidio sulla morte di Absirto*, «Kleos» 11 (2006), pp. 447-452.

Morisi 1999

L. Morisi (a cura di), *Gaio Valerio Catullo. Attis (carmen LXIII)*, Bologna 1999.

Mueller 2004

H-F. Mueller, *Nocturni coetus in 494 BC*, in C.F. Konrad (ed.), *Augusto augurio. Rerum humanarum et divinarum commentationes in honorem Jerzy Linderski*, Stuttgart 2004, pp. 77-88.

Murray 1940

G. Murray, *Aeschylus, the Creator of Tragedy*, Oxford 1940.

Mynors 1972

R.A.B. Mynors (ed.), *P. Vergili Maronis Opera*, Oxford 1972 [repr. with corr. 1969¹].

Naerebout 2001

F.G. Naerebout, *La danza greca antica. Cinque secoli d'indagine*, a cura di G. Di Lecce, trad. it. A. Arcangeli, Lecce 2001.

Nakagawa 2002

A. Nakagawa, *L'imperatore Tiberio e la virtù della moderatio*, «Acme» 55 (2002), pp. 219-235.

Narducci 1998

E. Narducci, *Cecità degli occhi e accecamento della mente. Nota a Cicerone, de domo 105 (con un contributo su Ovidio, fast. 6, 437-454)*, «RFIC» 126 (1998), pp. 279-289.

Narducci 2002

E. Narducci, *Lucano. Un'epica contro l'impero. Interpretazione della «Pharsalia»*, Roma- Bari 2002.

Nauta 2005

R.R. Nauta, *Catullus 63 in a Roman Context*, in Nauta-Harder 2005, pp. 87-119.

Nauta-Harder 2005

R.R. Nauta-A. Harder (ed. by), *Catullu's Poem on Attis*, Leiden-Boston 2005.

Neumeister 1986

C. Neumeister, *Orpheus und Eurydike. Eine Vergil-Parodie Ovids (Ov. Met. X.1-XI.66 und Verg. Georg. IV.457-527)*, «WJA» 12 (1986), pp. 169-81.

Newiger 1986

H.J. Newiger, *Colpa e responsabilità nella tragedia greca*, «Belfagor» 41 (1986), pp. 485-499.

Nilsson 1957

M.P. Nilsson, *The Dionysiac Mysteries of the Hellenistic and Roman Age*, Lund 1957.

Nisbet-Hubbard 1970

R.G.M. Nisbet-M. Hubbard, *A Commentary on Horace: Odes Book I*, Oxford 1970.

Nisbet-Hubbard 1978

R.G.M. Nisbet-M. Hubbard, *A Commentary on Horace: Odes Book II*, Oxford 1978.

Nisbet-Rudd 2004

R.G.M. Nisbet-N. Rudd, *A Commentary on Horace: Odes Book III*, Oxford 2004.

Norcio 1996

G. Norcio (traduzione e note di), *Cassio Dione. Storia romana*, vol. IV (libri XLVIII-LI), Milano 1996.

North 1979

J.A. North, *Religious Toleration in Republican Rome*, «PCPhS» 25 (1979), pp. 85-103.

Nosarti 1976

L. Nosarti, *Note acciane, esegetiche e testuali*, «QIFL» 4 (1976), pp. 53-74.

Nosarti 1999

L. Nosarti, *Filologia in frammenti. Contributi esegetici e testuali ai frammenti dei*

poeti latini, Bologna 1999.

OLD

Oxford Latin Dictionary, ed. P.G.W. Glare, Oxford 1968-1982.

Oniga 1991

R. Oniga (a cura di), *Tito Maccio Plauto. Anfitrione*, Venezia 1991.

Onorato 2005

M. Onorato, *Eco, Narciso e l'impianto tematico del terzo libro delle Metamorfosi di Ovidio*, «BStudLat» 35 (2005), pp. 495-512.

Oppenheim 1909

D.E. Oppenheim, *Pentheus (Eine Quellenuntersuchung zu Ovid Metam. III 511-733)*, «WS» 21 (1909), pp. 97-127.

Otis 1970²

B. Otis, *Ovid as an Epic Poet*, Cambridge 1970².

Paduano 1982

G. Paduano (a cura di), *Sofocle. Tragedie e frammenti*, Torino 1982.

Pailler 1976

J.M. Pailler, *Raptos a diis homines dici ... (Tite-Live, XXXIX 13). Les Bacchantales et la possession par les Nymphes*, in *L'Italie préromaine et la Rome républicaine. Mélanges offerts à J. Heurgon*, Paris 1976, pp. 731-742.

Pailler 1983

J.-M. Pailler, *Les pots cassés des Bacchantales. La couche d'incendie d'un sanctuaire de Volsinii et la chronologie de la céramique campanienne*, «MEFR» 95 (1983), pp. 7-54.

Pailler 1986

J.-M.-Pailler, *Lieu sacré et lien associatif dans le dionysisme romain de la république*, in AA.VV., *L'association dionysiaque dans les sociétés anciennes. Actes de la table ronde organisée par l'École française de Rome (Rome 24-25 mai 1984)*, Rome 1986, pp. 261-273.

Pailler 1988

J.-M. Pailler, *Bacchanalia. La répression de 186 av. J.C. à Rome et in Italie: vestiges, images, tradition*, Rome 1988.

Pailler 2000

J.-M. Pailler, *Quand la femme sentait le vin: variations sur une image antique et moderne*, «Pallas» 53 (2000), pp. 73-100.

Palmieri 1983

N. Palmieri, *Sulla struttura drammatica dell'Oedipus di Seneca*, «AFLS» 4 (1983), pp. 115-164.

Paratore 1995⁴

E. Paratore (a cura di), Virgilio. *Eneide*. Vol. II (Libri III-IV), trad. di L. Canali, Milano 1995⁴.

Parker 1999

H.C. Parker, *The Romanization of Ino (Fast. 6, 475-550)*, «Latomus» 58 (1999), pp. 336-347.

Parroni 1984

P. Parroni, s. v. *Andronico*, in *EVI* (1984), pp. 168-169.

Pasquali 1964

G. Pasquali, *Orazio lirico*, ristampa xerografica con introduzione, indici ed appendice di aggiornamento bibliografico a cura di A. La Penna, Firenze 1964 (1920¹).

Pastorino 1955

A. Pastorino, *Tropaeum Liberi. Saggio sul Lucurgus di Nevio e sui motivi dionisiaci nella tragedia latina arcaica*, Arona 1955.

Pastorino 1956

A. Pastorino (introduzione e commento a cura di), *Iuli Firmici Materni De errore profanarum religionum*, Firenze 1956.

Pavlock 1991

B. Pavlock, *The Tyrant and Boundary Violations in Ovid's Tereus Episode*, «Helios» 18 (1991), pp. 34-48.

Pease 1963

A.S. Pease (ed. by), *M. Tulli Ciceronis De divinatione Libri duo*, Darmstadt 1963.

Pease 1967

A.S. Pease (ed. by), *Publi Vergili Maronis Aeneidos Liber quartus*, Darmstadt 1967 [rist. Cambridge, Mass. 1935¹].

Perrot 1961

J. Perrot, *Les dérivés latins en –men et –mentum*, Paris 1961.

Perutelli 1995

A. Perutelli, *Il mito di Orfeo tra Virgilio e Ovidio*, «Lexis» 13 (1995), pp. 199-212.

Petrone 2006

G. Petrone, *Le Bacchides Baccanti*, in G. Petrone, M.M. Bianco (a cura di), *La commedia di Plauto: il lato comico dei paradigmi tragici*, Palermo 2006, pp. 95-110.

Pfeiffer (Pf.)

R. Pfeiffer (ed.), *Callimachus*, Vol. I-II, Oxford 1949-1953.

Pianezzola 1965

E. Pianezzola, *Gli aggettivi verbali in -bundus*, Firenze 1965.

Pianezzola 1993²

E. Pianezzola (a cura di), *Ovidio. L'arte di amare*, commento di G. Baldo, L. Cristante, E. Pianezzola, Milano 1993².

Pianezzola 1999

E. Pianezzola, *Ovidio. Modelli retorici e forma narrativa*, Bologna 1999.

Pieri 1995

B. Pieri, *L'uso assoluto del participio futuro nei Sermones di S. Agostino: l'imminenza dell'eternità nello stilema della brevitās*, «MD» 34-35 (1995), pp. 207-217.

Pierpaoli 2001

M. Pierpaoli, *Orazio, Carm. 3, 25*, «GIF» 53 (2001), pp. 19-36.

PMGF

Poetarum Melicorum Graecorum Fragmenta, ed. M. Davies, Oxonii 1991.

Pociña 1987

A. Pociña, *La tragedia Bacchae de Lucio Acio*, in *Athlon. Satura grammatica in honorem Francisci R. Adrados*, vol. II, edd. P. Bádenas de la Peña, A. Martínez Díez, M.E. Martínez-Fresneda, E. Rodríguez Monescillo, Matriti 1987, pp. 713-726.

Pöschl 1977³

V. Pöschl, *Die Dichtkunst Virgils. Bild und Symbol in der Aeneis*, Berlin-New York 1977³.

Powell

I.U. Powell (ed.), *Collectanea Alexandrina. Reliquiae minores Poetarum Graecorum Aetatis Ptolemaicae 323-146 a.C. Epicorum, Elegiacorum, Lyricorum, Ethicorum*, Oxonii 1925.

Privitera 1970

- G.A. Privitera, *Dioniso in Omero e nella poesia greca arcaica*, Roma 1970.
- Pugliese Carratelli 2001
- G. Pugliese Carratelli (a cura di), *Le lamine d'oro orfiche. Istruzioni per il viaggio oltremondano degli iniziati greci*, Milano 2001.
- Race 1997
- W.H. Race (ed. and translated by), *Pindar. Nemean Odes. Isthmian Odes. Fragments*, London-Cambridge (Mass.) 1997.
- Radici Colace 2000
- P. Radici Colace, *Le Baccanti di Euripide: tragedia come lessico, lessico come tragedia*, in *Poesia e religione in Grecia. Studi in onore di G. Aurelio Privitera*, a cura di M. Cannatà Fera e S. Grandolini, Perugia 2000, pp. 575- 584.
- Radt (R.)
- TrGF* (vd. *infra*). Vol. III: *Aeschylus*, ed. S. Radt, Göttingen 1985; vol. IV: *Sophocles*, Göttingen 1977.
- Ramondetti 1999
- P. Ramondetti, *Lucio Anneo Seneca. Dialoghi*, Torino 1999.
- Reale 2001
- G. Reale (a cura di), *Platone. Simposio*, Milano 2001.
- Ribbeck (R.² / R.³)
- O. Ribbeck, *Scaenicae Romanorum poesis fragmenta*, I: *Tragicorum Romanorum fragmenta*, Lipsiae 1897³ (1852¹, 1871²) [rist. Hildesheim 1962].
- Ribbeck 1875
- O. Ribbeck, *Die römische Tragödie im Zeitalter der Republik*, Leipzig 1875 [rist. Hildesheim 1968].
- Ricciardelli 2000
- G. Ricciardelli (a cura di), *Inni orfici*, Milano 2000.
- Robin 1979
- P. Robin, *Bacchanal, Bacchanalia, Bacchanalis*, «Pallas» 26 (1979), pp. 63-75.
- Romano 1991
- E. Romano (commento di), *Q. Orazio Flacco. Le Opere, I. Le odi, il carme secolare, gli epodi*, tomo II, Roma 1991.
- Romeo 2005
- A. Romeo, *Metamorfosi di una narrazione: l'Orfeo di Ovidio*, «AAP» 54 (2005), pp. 315-342.

Ronconi-Scardigli 1980

Ronconi-Scardigli (a cura di), *Tito Livio. Storie. Libri XXXVI-XL*, Torino 1980.

Rosati 1981

G. Rosati, *Il racconto dentro il racconto. Funzioni metanarrative nelle "Metamorfosi" di Ovidio*, in *Atti del Convegno internazionale "Letterature classiche e narratologia" (Selva di Fasano, 6-8 ottobre 1980)*, Perugia 1981, pp. 297-309.

Rosati 1983

G. Rosati, *Narciso e Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, Firenze 1983.

Rosati 1994

G. Rosati, «*Il racconto del mondo*», introduzione a *Publio Ovidio Nasone. Le Metamorfosi*, traduzione di G. Faranda Villa, note di R. Corti, Milano 1994.

Rosati 1997

G. Rosati, *Profumo di terra: valori e simboli dell'immaginario romano*, in *Profumi d'Arabia. Atti del Convegno*, a cura di A. Avanzini, Roma 1997, pp. 515-528.

Rosati 1999

G. Rosati, *Form in Motion: Weaving the Text in the Metamorphoses*, in Hardie-Barchiesi-Hinds 1999, pp. 240-253.

Rosati 2001

G. Rosati, *Mito e potere nell'epica di Ovidio*, «MD» 46 (2001), pp. 39-61.

Rosati 2002

G. Rosati, *Narrative Techniques and Narrative Structures in the Metamorphoses*, in Boyd 2002, pp. 271-304.

Rosato 2005

C. Rosato, *Euripide sulla scena latina arcaica. La 'Medea' di Ennio e le 'Baccanti' di Accio*, Lecce 2005.

Rose 1924

H.J. Rose, *The Departure of Dionysos*, «Ann. Archaeol. and Anthropol.» 11 (1924), pp. 25-30.

Rosellini 1996

M. Rosellini, *Fortuna e sfortune di Accio negli anni novanta*, «RFIC» 124 (1996), pp. 110-124.

Rossi 1959

R.F. Rossi, *Marco Antonio nella lotta politica della tarda repubblica romana*, Trieste 1959.

Rousselle 1982

R.J. Rousselle, *The Roman Persecution of the Bacchic Cult*, New York 1982.

Rousselle 1987

R.J. Rousselle, *Liber-Dionysos in Early Roman Drama*, «CJ» 82 (1987), pp. 193-198.

Roux 1972

J. Roux (Commentaire par), *Euripide. Les Bacchantes*, II, Paris 1972.

Sabbadini 1935

S. Sabbadini, *Poeti latini. Nevio*, Udine 1935.

Santini 1992

C. Santini, *La morte di Orfeo da Fanocle a Ovidio*, «GIF» 44 (1992), pp. 173-182.

Santini 1993

C. Santini, *Orfeo come personaggio delle Metamorfosi e la sua storia raccontata da Ovidio*, in Masaracchia 1993, pp. 219-233.

Santini 2004

C. Santini, *Bacco nel sistema dei segni del terzo libro dei Fasti e oltre*, in «*Nunc teritur nostris area maior equis*»: riflessioni sull'intertestualità ovidiana. *I Fasti*, a cura di L. Landolfi, Palermo 2004, pp. 9-24.

Scafuro 1989

A. Scafuro, *Livy's Comic Narrative of the Bacchanalia*, «Helios» 16 (1989), pp. 119-142.

Scarpi 2002

P. Scarpi, *Le religioni dei misteri*, I, Milano 2002.

Scheid 1992

J. Scheid, *The Religious Roles of Roman Women*, in P. Schmitt-Pantel (ed. by), *A History of Women in the West*, vol. 1, transl. by A. Goldhammer, Cambridge 1992.

Schierl 2006

P. Schierl, *Die Tragödien des Pacuvius. Ein Kommentar zu den Fragmenten mit Einleitung, Text und Übersetzung*, Berlin-New York 2006.

Schilling 1992-1993

- R. Schilling (texte établi, traduit et commenté par), *Ovide. Les Fastes*, I: *Livres I-III*, Paris 1992; II: *Livres IV-VI*, Paris 1993.
- Scott 1929
K. Scott, *Octavian's Propaganda and Antony's «De sua ebrietate»*, «CPh» 24 (1929), pp. 133-141.
- Scuderi 1984
R. Scudieri, *Commento a Plutarco, «Vita di Antonio»*, Firenze 1984.
- Seaford 2001
R. Seaford (with an Introduction, Translation and Commentary by), *Euripides. Bacchae*, reprinted with corrections, Warminster 2001 [1996¹].
- Seaford 2006
R. Seaford, *Dionysos*, London 2006.
- Séchan 1926
L. Séchan, *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris 1926.
- Segal 1969
C.P. Segal, *Landscape in Ovid's Metamorphoses. A Study in the Transformation of a Literary Symbol*, Wiesbaden 1969 (Hermes Einzelschriften 23).
- Segal 1982
C.P. Segal, *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*, Princeton 1982.
- Segal 1991
C.P. Segal, *Ovidio e la poesia del mito: saggi sulle Metamorfosi*, trad. it., Venezia 1991.
- Segal 1995
C.P. Segal, *Orfeo. Il mito del poeta*, trad. it. di D. Morante, Torino 1995.
- Setaioli 1998
A. Setaioli, *Si tantus amor ... Studi virgiliani*, Bologna 1998.
- Sgobbi 2004
A. Sgobbi, *Tiresia: l'evoluzione di un personaggio tra rispetto e contestazione (Omero, Stesicoro, Sofocle)*, in *Momenti della ricezione omerica: poesia arcaica e teatro*. Giornate di studio del dottorato di ricerca in filologia, letteratura e tradizione classica (Milano 9-10 febbraio 2004), a cura di G. Zanetto, Milano 2004, pp. 147-170.
- Shackleton Bailey 1977

- D.R. Shackleton Bailey (ed. by), *Cicero: Epistulae ad Familiares*, vol. II, Cambridge 1977.
- Shackleton Bailey 2003
D.R. Shackleton Bailey (ed. and translated by), *Statius. Thebaid, Books 1-7*, London Cambridge (Mass.) 2003.
- Sider 2001
D. Boedeker-D. Sider (edd.), *The new Simonides. Contexts of Praise and Desire*, Oxford 2001.
- Simon 2004
B. Simon (texte établi et traduit par), *Nonnos de Panopolis. Les Dionysiaque. Tome XVI (Chants XLIV-XLVI)*, Paris 2004.
- Skutsch 1986
O. Skutsch (ed. with Introduction and Commentary by), *The Annals of Q. Ennius*, Oxford 1986 [repr. with corr. 1985¹].
- Slater 1990
N.W. Slater, *Amphitruo, Bacchae and Metatheatre*, «Lexis» 5-6 (1990), pp. 101-125.
- Smolenaars 1994
J.L. Smolenaars (A Commentary by), *Statius. Thebaid VII*, Leiden-New York-Köln 1994.
- Solimano 1980
G. Solimano, *Il mito di Orfeo-Ippolito in Seneca*, «Sandalion» 3 (1980), pp. 151-174.
- Sommerstein 2008
A.H. Sommerstein (ed. and translated by), *Aeschylus. Fragments III*, London-Cambridge (Mass.) 2008.
- Soubiran 1984
J. Soubiran, *Les débuts du trimètre tragique à Rome: I. Le fragment de l'Athamas d'Ennius*, «Pallas» 31 (1984), pp. 83-96.
- Stabryla 1970
S. Stabryla, *Latin Tragedy in Virgil's Poetry*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1970.
- Stewart 1958
Z. Stewart, *The Amphitruo of Plautus and Euripides' Bacchae*, «TAPhA» 89 (1958), pp. 348-373.

Storia di Roma

Storia di Roma, dir. da A. Schiavone, I-IV, Torino 1988-1993.

Stramaglia 2008

A. Stramaglia, *Giovenale. Satire 1, 7, 12, 16. Storia di un poeta*, Bologna 2008.

Strati 1974

R. Strati, *Formae figurae (Acc. trag. 254 Ribb.³)*, «QIFL» 3 (1974), pp. 53-59.

Sullivan 1969

F.A. Sullivan, *Mezentius. A Vergilian Creation*, «CPh» 44 (1969), pp. 219-225.

Sutton 1971

D.F. Sutton, *Aeschylus' Edonians*, in *Fons Perennis. Saggi critici in onore del Prof. Vittorio D'Agostino*, Torino 1971, pp. 389-390.

Swoboda 1978

M. Swoboda, *De Ovidii carminum elegiacorum fragmentis hymnico-precatoriis*, «Eos» 66 (1978), pp. 73-90.

Takács 2000

S.A. Takács, *Politics and Religion in the Bacchanalian Affair of 186 B.C.*, «HSPH» 100 (2000), pp. 301-310.

Tandoi 1981

Tandoi, «*Come le foglie*» (*Nota a Cornificio, fr. 3 Traglia*), in *La critica testuale greco-latina, oggi. Metodi e Problemi*. Atti del convegno internazionale (Napoli 29-31 ottobre 1979), a cura di E. Flores, Roma 1981, pp. 241-259.

Tarrant 2004

R.J. Tarrant (ed.), *P. Ovidii Nasonis Metamorphoses*, Oxford 2004.

Telò 2000

M. Telò, *Nota ad Accio 190 R³*, «MD» 45 (2000), pp. 127-131.

ThlL

Thesaurus linguae Latinae, München 1900-.

Timpanaro 1986

S. Timpanaro, *Per la storia della filologia virgiliana antica*, Roma 1986.

Timpanaro 1996

S. Timpanaro, *Una nuova edizione di Accio*, «Paideia» 51 (1996), pp. 195-218.

Timpanaro 2001

S. Timpanaro, *Virgilianisti antichi e tradizione indiretta*, Firenze 2001.

Tissoni 1998

- F. Tissoni, *Nonno di Panopoli. I canti di Penteo (Dionisiache 44-46)*, Firenze 1998.
- Töchterle 1994
K. Töchterle, *Lucius Annaeus Seneca. Oedipus. Kommentar mit Einleitung, Text und Übersetzung*, Heidelberg 1994.
- Tomasello 1958
E. Tomasello, *Rappresentazioni figurate del mito di Penteo*, «Sic. Gymn.» 11 (1958), pp. 219-241.
- Tortorelli Ghidini 2000
M. Tortorelli Ghidini, *Da Orfeo agli Orfici*, in *Tra Orfeo e Pitagora. Origini e incontri di culture nell'antichità*, Atti dei seminari napoletani 1996-1998, Napoli 2000, pp. 11-41.
- Trabert 1953
K.H. Trabert, *Studien zur Darstellung des Pathologischen in den Tragödien des Seneca*, Diss. Erlangen 1953.
- Traglia 1986
A. Traglia (a cura di), *Poeti latini arcaici. Volume I: Livio Andronico, Nevio, Ennio*, Torino 1986.
- A. Traina 1974²
A. Traina, *Vortit barbare. Le traduzioni poetiche da Livio Andronico a Cicerone*, Roma 1974².
- A. Traina 1978²
A. Traina, *Lo stile "drammatico" del filosofo Seneca*, Bologna 1978².
- A. Traina 1979
A. Traina, *Dira libido (sul linguaggio lucreziano dell'eros)*, in *Studi di poesia latina in onore di A. Traglia*, I, Roma 1979, pp. 259- 279.
- A. Traina 1981
A. Traina, *Poeti latini (e neolatini). Note e saggi filologici*, II, Bologna 1981.
- A. Traina 2004²
A. Traina (a cura di), *Virgilio. L'utopia e la storia. Il libro XII dell'Eneide e antologia delle opere*, Torino 2004².
- G. Traina 2003
G. Traina, *Marco Antonio*, Roma-Bari 2003.
- Traina-Bertotti 1993²

- A. Traina-T. Bertotti, *Sintassi normativa della lingua latina*, Bologna 1993².
- TrGF
- Tragicorum Graecorum Fragmenta*, I, ed. B. Snell, Göttingen 1971; II, edd. R. Kannicht -B. Snell, Göttingen 1981; III (Aeschylus), ed. S. Radt, Göttingen 1985; IV (Sophocles), ed. S. Radt, Göttingen 1977; V (Euripides), ed. R. Kannicht, Göttingen 2004.
- Turcan 1972
- R. Turcan, *Religion et politique dans l'affaire des Bacchanales. A propos d'un livre récent*, «RHR» 181 (1972), pp. 3-28.
- Ugolini 1991
- G. Ugolini, *Tiresia e i sovrani di Tebe: il topos del litigio*, «MD» 27 (1991), pp. 9-36.
- Untersteiner 1955
- M. Untersteiner, *Le origini della tragedia e del tragico. Dalla preistoria a Eschilo*, Torino 1955.
- Vahlen (V.²)
- Ennianae poesis reliquiae*, iteratis curis recensuit I. Vahlen, Lipsiae 1903 [= 1928 = Amsterdam 1963].
- Vegetti 2007
- M. Vegetti (a cura di), *Platone. La Repubblica*, Milano 2007.
- Vernant 1991
- J.-P. Vernant, *Il Dioniso mascherato delle «Baccanti» di Euripide*, in J.-P. Vernant-P. Vidal Naquet, *Mito e tragedia due. Da Edipo a Dioniso*, trad. it. A. Fo, Torino 1991, pp. 225-254.
- Vian 2000
- F. Vian, *Dionysos et les pirates tyrrhéniens chez Nonnos*, in *Poesia e religione in Grecia. Studi in onore di G. Aurelio Privitera*, Napoli 2000, pp. 683-692.
- Videau-Delibes 1991
- A. Videau-Delibes, *Les Tristes d'Ovide et l'épique romaine. Une Poétique de la rupture*, Paris 1991.
- Voisin 1984
- J.L. Voisin, *Tite-Live, Capoue et les Bacchanales*, «MEFR» 96 (1984), pp. 601-653.
- Vox 1997

- O. Vox (a cura di), *Carmi di Teocrito e dei poeti bucolici greci minori*, Torino 1997.
- Walde-Hofmann
A. Walde-J.B. Hofmann, *Lateinisches etymologisches Wörterbuch*, I-II, Heidelberg 1930-1958³.
- Walsh 1994
P.G. Walsh (ed. with an Introduction, Translation and Commentary by), *Livy. Book XXXIX*, Warminster 1994.
- Walsh 1996
P.G. Walsh, *Making a Drama out of a Crisis: Livy on the Bacchanalia*, «G&R» 43 (1996), pp. 188-203.
- Walsh 1997
P.G. Walsh, *Cicero. The Nature of the Gods*, Oxford 1997.
- Warmington
E. H. Warmington (newly ed. and transl. by), *Remains of Old Latin*, vol. I: *Ennius and Caecilius*, London-Cambridge (Mass.) 1935, revised and repr. 1961; vol. II: *Livius Andronicus, Naevius, Pacuvius and Accius*, *ibid.* 1936, repr. 1957.
- Weinreich 1929
O. Weinreich, *Türöffnung im Wunder-, Prodigien- und Zauberglauben der Antike, des Judentums und Christentums*, in *Genethliakon W. Schmid*, verlag von W. Kolhammer, Stuttgart 1929, pp. 200-298.
- Welcker 1839
F.G. Welcker, *Die griechischen Tragödien mit Rücksicht auf den epischen Cyclus geordnet*, Erste Abtheilung, Bonn 1839, pp. 374-388.
- West 1983
M.L. West, *The Lycurgus Trilogy*, «BICS» 30 (1983), pp. 63-71.
- West 1992²
M.L. West (ed. by), *Iambi et Elegi Graeci ante Alexandrum Cantati*, vol. II, Oxford 1992².
- West 1993
M.L. West, *I poemi orfici*, trad. it. di M. Tortorelli Ghidini, Napoli 1993.
- Wheeler 1999
S.M. Wheeler, *A Discourse of Wonders. Audience and Performance in Ovid's Metamorphoses*, Philadelphia 1999.

Wheeler 2000

S.M. Wheeler, *Narrative Dynamics in Ovid's Metamorphoses*, Tübingen 2000 (Classica Monacensia 20).

Wigodsky 1972

M. Wigodsky, *Vergil and Early Latin Poetry*, Wiesbaden 1972, pp. 83-86.

F. Williams 1977

F. Williams, *Gods and Gate-Crashing*, «Mnemosyne» 30 (1970), pp. 289-291.

G.D. Williams 1994

G.D. Williams, *Banished Voices. Readings in Ovid's Exile Poetry*, Cambridge 1994.

Woodman 1983

A.J. Woodman (ed. with a commentary by), *Velleius Paterculus. The Caesarian and Augustan Narrative (2.41-93)*, Cambridge 1983.

Wyke 1992

M. Wyke, *Augustan Cleopatra: Female Power and Poetic Authority*, in A. Powell, *Roman Poetry and Propaganda in the Age of Augustus*, London 1992, pp. 98-140.

Zanichelli 1990

M. Zanichelli, *Osservazioni sull'uso delle gnomai in Eschilo*, «SCO» 40 (1990), pp. 65-76.

Zanker 1989

P. Zanker, *Augusto e il potere delle immagini*, trad. it. di F. Cuniberto, Torino 1989.

Zeitlin 1986

F.I. Zeitlin, *Thebes: Theater of Self and Society in Athenian Drama*, in J.P. Euben, *Greek Tragedy and Political Theory*, Berkeley-Los Angeles 1986, pp. 101-141.

Zimmermann 2002

B. Zimmermann, *Accius' und Euripides' Bakchen*, in Faller-Manuwald 2002, pp. 337-343.